

ગુજરાત વિદ્યાપીઠ ગ્રંથાલય

[ગુજરાતી કૉપીરાઈટ વિભાગ]

૨૫૪૧૧ વર્ગીક

મ ૨૫૮૧૫૫૫૫

૭૮૯૪

અભિનયકલા

કર્તા

નરસિંહરાવ ભોળાનાથ દીવડિયા,

બી. એ., સી. એસ.

ગુજરાતીના અધ્યાપક, એલ્ફિન્સ્ટન કૉલેજ મુંબઈ.

છપાવી પ્રસિદ્ધ કરનાર,

ગુજરાત વર્નાક્યુલર સોસાયટી તરફથી

હીરાલાલ ત્રિભોવનદાસ પારેખ, બી. એ.,

આસિ. સેક્રેટરી—અમદાવાદ.

આવૃત્તિ પહેલી.

સન ૧૯૩૦.

પ્રત ૧૫૦૦.

સંવત ૧૯૮૬.

કિંમત એક રૂપિયા.

ગુજરાત વિધાપીઠ ગ્રંથાલય
અમદાવાદ
ગુજરાતી કૉપીરાઈટ-સંગ્રહ
૧૫૪૧૧

૯૯૨

અમદાવાદ—ધી ડાયમંડ જ્યુબિલી પ્રિન્ટિંગ પ્રેસમાં
પરીખ દેવીદાસ છગનલાલે છાપ્યું.

કચ્છ ગિબ્સ સ્મારક ગ્રંથમાળાનો

ઉપોદ્ધાત.

મહારાવ સર શ્રી ખેંગારજી સવાઇ બહાદુર એમના સગીરપણામાં નીમાએલી રીજન્સીએ સરકારની પરવાનગી લેઈને ઇ. સ. ૧૮૮૦માં ઝ્ઝાનરેબલ જેમ્સ ગિબ્સ સી. એસ. આઇ. જેઓ તે વખતે વાઇસરોય અને ગવર્નર જનરલની કાઉન્સિલના મેમ્બર હતા અને જેઓ એક વખત મુંબાઈ યુનિવર્સિટીના વાઇસ ચાન્સેલર હતા, તેમના કચ્છ કાઠિયાવાડ તથા ગુજરાત સાથેના સંબંધના સ્મરણાર્થ તથા ગુજરાતી સાહિત્યની અભિવૃદ્ધિને ઉત્તેજન આપવા માટે સોસાયટીને રૂ. ૨૫૦૦) ની નોટો સ્વાધીન કરી છે. તેના વ્યાજમાંથી વખતે વખતે ધંનામ આપી પુસ્તકો રચાવવામાં આવે છે; અને તે પુસ્તકો સોસાયટી છપાવે છે. આજ સુધી આ ફંડમાંથી નીચેનાં પુસ્તકો તૈયાર કરવામાં આવ્યાં છે:—

૧. ઉદ્યોગથી થતા લાભ અને આળસથી થતી હાનિ.
૨. માંદાની માવજત.
૩. જીવજંતુ અને વનસ્પતિની અગ્નયગ્રીઓ.
૪. રણજીતસિંહ.
૫. માઉન્ટ સ્ટુઅર્ટ એલ્ફીન્સ્ટન.
૬. લૉડ લૉરેન્સ.
૭. બ્રાહ્મણોના સોળ સંસ્કાર.
૮. હિંદની રાજ્યવસ્થા અને લોકસ્થિતિ.
૯. વનસ્પતિશાસ્ત્ર (આર્થિક દૃષ્ટિએ.)
૧૦. અભિનયકલા.

અમદાવાદ.

તા. ૧૦-૬-૧૯૩૦.

}

ગુજરાત વર્નાક્યુલર સોસાયટી.

નિવેદન.

આ પુસ્તકની ઉત્પત્તિ વિશે માહિતી આપવી ઇષ્ટ લાગે છે. ઈ. સ. ૧૮૯૮-૯૯માં અમદાવાદમાં Students' Literary Society સમક્ષ અભિનયકલા વિશે ભાષણ મહેં કરેલું તે વાત પ્રથમ પ્રકરણમાં લક્ષિત કરી જ છે. એ ભાષણ માટે કરી રાખેલી છૂટક નોંધો બહુ વર્ષ સૂધી મ્હારી કને પડી રહી. પછી મુંબાઈમાં ઈ. સ. ૧૯૦૭માં બીજી સાહિત્યપરિષદ ભરાઈ તે પ્રસંગે નિબંધોની માગણીઓ થઈ. તદનુસાર આ વિષય ઉપર નિબંધ લખવાનો આરંભ કર્યો. આરંભનો અન્ત આવતા સૂધીમાં તો નિબંધને બદલે પુસ્તક લખાઈ ગયું. તેથી પરિષદમાં માત્ર અમુક પસંદ કરી કાઢેલા ભાગ જ વાંચ્યા; અને પુસ્તકનો સંક્ષિપ્ત સાર-છાપેલાં ત્રીશક પાનાં જેટલો-તે વખતે “વસન્ત” માસિકમાં પ્રગટ કર્યો. પુસ્તક તો આજ સૂધી અપ્રગટ હતું તે હવે ગુજરાત વર્નાક્યુલર સોસાયટીએ પ્રગટ કરવાનું માથે લેવાથી વાચકવર્ગ સમક્ષ મૂકું છું.

કહેવાની જરૂર નથી કે આ પુસ્તકમાં કાલસંબંધે ઉલ્લેખ જે જે કર્યો છે-‘આજથી અમુક વર્ષ ઉપર’ ઇત્યાદિ રૂપનાં વચનો છે-તે નિબંધ લખાયા સમયથી ગણી લઈને સમજવાનાં છે. તેમ વળી તે વખતની ગુજરાતી રંગભૂમિની સ્થિતિ અને હાલની સ્થિતિ એ બે વચ્ચે કેટલાક આનન્દકારક પ્રગતિમય ફેરફાર થયા છે તે વાત પણ બૂલવાની નથી. એટલે દોષપક્ષનાં વચનો આ દૃષ્ટિએ વિશિષ્ટ કરવાં પડશે. ઉદાહરણ તરીકે, રા. દયાશંકર અને રા. જયશંકરની ખાસ વિકાસ પામેલી અભિનયકલાશક્તિ, તેમ જ સંગીતકલામાં એ બંનેની, ખાસ કરીને જયશંકરની, તે જ પ્રમાણે હેમની મંડળીના અમુક નટોની અને અન્ય મંડળીમાં ‘માસ્તર’ મોહન વગેરેની પ્રવીણતા અને ચમત્કૃતિ-એ નવો ગુણપક્ષ નોંધવો.

જોઈશે. આ બધી વિશિષ્ટતા લક્ષમાં લેતાં પણ આ પુસ્તકમાં ચર્ચાયેલાં કલાતત્ત્વોની ચર્ચા તો સામાન્ય રૂપે અબાધિત જ રહેશે.

અભિનય સંબંધે એક સ્વરૂપદર્શન નોંધવા જેવું છે: અભિનય એટલે શું? આ પ્રશ્નનો ઉત્તર સંકેતચમર્યાદા સાથે એમ અપાય કે Acting is cheating by personation, અભિનય એટલે વેશ ધારણ કરીને ઠગવું-એ અભિનય; છતાં અપરાધના કાયદાથી એ ઠગાર્થ માટે સજા નિર્માણ થઈ નથી. એ ઠગાર્થ ને તાબે બધા થાયછે; આપણને આ પ્રકારે ઠગાવાનું ગમેછે. ખરું જોતાં એ ઠગવાની ક્રિયા personationથી-વેશધારણથી-નથી થતી, પણ impersonationથી-અન્યરૂપપ્રવેશથી-થાયછે અને તેથી કરીને એ impersonal-અમુક વિશિષ્ટ વ્યક્તિ-થી અસંબદ્ધ, રહેછે. અને આનન્દનું બીજ એ સ્થિતિમાં જ છે. અભિનયગુપ્તાચાર્યે રસનું પૃથક્-કૃતિદર્શન કર્યુંછે, ત્હેમાં એ જ વ્યક્તિવિશિષ્ટતાથી અબાધિત દશા ઉપર બાર મૂક્યોછે.

તો આ અન્યરૂપ પ્રવેશ વડે ઠગવાની રસિકકલા વિશેની આ પુસ્તકમાંની ચર્ચા સુચ વાચકો સમજાવથી અને ગુણદર્શિની દૃષ્ટિથી વાંચશે એટલી વિનંતિ છે.

“દિલખુશ” બંગલો

સાન્ડાકુઝ.

તા. ૧૦-૬-૧૯૩૦.

નરસિંહરાવ ભોળાનાથ

અનુક્રમણિકા

ઇતિહાસ વિભાગ

		પૃષ્ઠ
પ્રકરણ ૧લું	પ્રાસ્તાવિક	૧—૫
„ ૨જું	અભિનયકલાનું સ્થૂલ સ્વરૂપ	૬—૧૮
„ ૩જું	ઇતિહાસ	૧૯—૨૪
„ ૪થું	પ્રાચીન ભસ્ત્રખંડમાં નાટકો	૨૫—૪૦
„ ૫મું	અન્યદેશોમાં નાટ્યકલા	૪૦—૪૨
„ ૬ઠું	નાટકનું બંધારણ : હેનો ઐતિહાસિક વિકાસ	૪૨—૫૭
„ ૭મું	દૃશ્યસામગ્રી તથા પોશાક	૫૭—૭૩
„ ૮મું	નાટકના આન્તર સ્વરૂપના પ્રકાર	૭૪—૮૪
„ ૯મું	નાટકના ઉદ્દેશ	૮૪—૯૭
„ ૧૦મું	શુજરાતી રંગભૂમિ	૯૭—૧૦૮
„ ૧૧મું	અન્ય પ્રાન્તોની રંગભૂમિ	૧૦૮—૧૧૭



કલા વિભાગ

પ્રકરણ ૧લું	અભિનયકલાના કલાસ્વરૂપનાં મુખ્ય અંગો	
	તથા સામાન્ય લક્ષણ	૧૨૧—૧૩૨
„ ૨જું	અભિનયકલાનાં ખીજાં સામાન્ય લક્ષણ	૧૩૨—૧૩૭
„ ૩જું	અભિનયકલાનાં વિશેષ અંગ	૧૩૭—૧૬૧
„ ૪થું	„ —ચાલૂ	૧૬૨—૧૭૫
„ ૫મું	„ —ચાલૂ	૧૭૫—૨૦૬
„ ૬ઠું	„ —ચાલૂ	૨૧૦—૨૨૯
„ ૭મું	અભિનયકલાનાં આનુષંગિક અંગ	૨૩૦—૨૪૧
„ ૮મું	નટ અને પ્રેક્ષકમંડળ વચ્ચેનો સંબન્ધ	૨૪૨—૨૫૭

„ ૯મું	અભિનયકલાને સંબન્ધે કેટલાક આનુષંગિક પ્રશ્નો	૨૫૮=૨૬૯
„ ૧૦મું	ધંધાદારી નટ વિ. કલાપ્રેમી નટ	૨૭૦-૨૭૨
„ ૧૧મું	નાટકનું બંધારણ અને રસિક પરિણામ	૨૬૩-૨૮૭
„ ૧૨મું	આધુનિક નાટક ગ્રન્થો તથા નાટકો	૨૮૮-૨૯૫
„ ૧૩મું	આધુનિક રંગભૂમિનાં અન્ય દ્રષ્યો	૨૯૬-૩૦૨

વીગતવાર અનુક્રમણિકા

ઇતિહાસવિભાગ

			પૃષ્ઠ
પ્રકરણ ૧૬	પ્રાસ્તાવિક	...	૧—૫
પ્રકરણ ૨૭	અભિનયકલાનું સ્થૂલ સ્વરૂપ	...	૬—૧૮
	<p>નાટક અને અભિનયકલા વચ્ચે સંબન્ધ-૬, નટ તે સૃષ્ટિ બનાવનાર છે ૬-૮, સૌન્દર્યતત્ત્વ વિશે બે મત-જડવાદી અને ભાવનાત્મક ૮-૯, નટની કલા પર-લક્ષી તેમ જ આત્મલક્ષી ૧૦-૧૫, રંગભૂમિનો મહિમા અને પ્રભાવ ૧૫-૧૮.</p>		
પ્રકરણ ૩૭	ઇતિહાસ	...	૧૯—૨૪
	<p>નાટ્યકલાનું સાર્વાત્રિક સ્થૂલ નિરીક્ષણ ૧૯-૨૨, નાટ્યકલા ને બોધકતત્ત્વો ૨૨-૨૪.</p>		
પ્રકરણ ૪ થી ૮	પ્રાચીન ભારતખંડમાં નાટકો	...	૨૫-૪૦
	<p>શાતપથ બ્રાહ્મણમાં શૈલાલી અને કુશીલવ બે શબ્દો ૨૫, વેપરનો મત-નટ શબ્દનો અર્થ નૃત્યપરત્વે છે, ૨૫-૨૬, હ. હ. ધ્રુવનો મત-નાટકો વૈદિકકાળમાં પણ હતાં; એ મતમાં ભ્રમ; ભારતનાટ્યશાસ્ત્ર વિશે હ. હ. ધ્રુવની કલ્પના; એ મતનું ચિન્ત્ય સ્વરૂપ; ૨૬-૨૮; ભારતનાટ્યશાસ્ત્રનો કાળ; એ સંબન્ધે</p>		

કાલેત થતાં અનુમાન, ૨૮-૨૯; નાટક અને નાટ્ય-
કલાની ભરતખંડમાં પ્રાચીનતા વિશે માનિયર
બુધલિયમ્સનો મત ૩૦-૩૨, આ ઐતિહાસિક દર્શન-
નો સાર ૩૩-૩૪, ગ્રીક નાટકો અને ભરતખંડનાં
નાટકો વચ્ચે સંબંધનો પ્રશ્ન ૩૪-૩૬, એ અંગે
હ. હ. દ્યુવની કલ્પના ૩૭, એ કલ્પનામાં દૂષણ
૩૮-૩૯; જબનિકા શબ્દ થવનો ઉપરથી હશે ? ૩૯-૪૦.

પ્રકરણ ૫ મું અન્યદેશોમાં નાટક અને નાટ્યકલા ... ૪૦-૪૨

પ્રાચીન તથા અર્વાચીન ગ્રીસ તથા રોમ, અર્વાચીન
યૂરોપ, ચીન, જાપાન, એ શિવાય અન્યત્ર નાટકનું
અસ્તિત્વ જણાતું નથી ૩૦, South Sea Islands-
માં નૃત્યાદિ ૪૧, પેરુમાં જણાયલું એક નાટક ૪૧,
ઇજિપ્તમાં નૃત્યાદિ તથા મૂકાભિનય ૪૧, ક્રિશ્ત-
ધર્મગ્રન્થને આધારે થયેલાં Mysteries નામે
નાટકો ૪૧, ક્રીસમાં નાટકનો આરમ્ભ ૪૨,
Mystery, Merality, Miracle Play ૪૨.

પ્રકરણ ૬ઠું નાટકનું બંધારણ... ... ૪૨-૫૭

અંકવિભાગ ૪૨-૪૩, નટની સંખ્યા ૪૩, પ્રસ્તાવના
અથવા આમુખ ૪૩-૪૪, સૂત્રધાર-ગ્રીક chorus
૪૪-૫૩, વિદૂષક ૫૩-૫૬, નાટકના અભિનયનું
કાલમાન ૫૬-૫૭.

પ્રકરણ ૭મું દશ્ય સામગ્રી તથા પોશાક... ... ૫૭-૭૩

પોશાક ૫૭-૫૯, દશ્ય સામગ્રી ૫૯-૬૧, શેક્સ્પીઅર-
ના સમયમાં અને તે અરસામાં દશ્યસામગ્રી
૬૧-૬૫, ખાસ અભિનયકલાનાં કેટલાક અંગ ૬૫-૬૭,
નાટકગૃહ ૬૭-૭૨, પ્રાચીન ભરતખંડનાં નાટક-
ગૃહો ૭૨-૭૩.

- પ્રકરણ ૮મું નાટકના આન્તર સ્વરૂપના પ્રકાર ... ૭૪—૮૪
 નાટકના વૃત્તાન્ત ૭૪, નાટકનું સમાપન ૮૫-૭૬,
 રંગભૂમિ ઉપરના ખેલનું સ્વરૂપ ૭૬-૭૭, નાટક
 વૃત્તાન્તનું સ્વરૂપસૂચન ૭૭-૮૪.
- પ્રકરણ ૯મું નાટકના ઉદ્દેશ ... ૮૪—૮૭
 નાટકની સંસ્થાનો નીતિ જોડે સંબન્ધ ૮૪-૮૭,
 નટવર્ગની જનસમાજમાં પદવી ૮૭-૯૧, સ્ત્રીવેશ
 માટે સ્ત્રીઓ ૯૧-૯૬, નટવર્ગની ધનપ્રાપ્તિ ૯૬-૯૭.
- પ્રકરણ ૧૦મું ગુજરાતી રંગભૂમિ ... ૯૭-૧૦૮
 હાલના નાટકોનો પૂર્વનો સમય ૯૭-૯૮, ભવાઈના
 ખેલ ૯૮-૧૦૮.
- પ્રકરણ ૧૧મું અન્ય પ્રાન્તોની રંગભૂમિ... ૧૦૮-૧૧૭
 અન્ય પ્રાન્તોની રંગભૂમિ ૧૦૮-૧૧૦, મહારાષ્ટ્રમાં
 રંગભૂમિ ૧૧૦-૧૧૧, તામિલ નાટકો ૧૧૧-૧૧૨,
 પૂર્ણજમાં નાટક ૧૧૨-૧૧૩, સિંધીમાં નાટક
 ૧૧૩-૧૧૪, બંગાળીમાં નાટક ૧૧૫-૧૧૭.

કલાવિભાગ

- પ્રકરણ ૧હું અભિનયના કલાસ્વરૂપનાં મુખ્ય અંગો તથા
 સામાન્ય લક્ષણ ... ૧૨૧-૧૩૨
 ઉપોદ્ધાત ૧૨૧-૧૨૨, અભિનયની ઉત્પત્તિનાં
 માનસશાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ કારણો ૧૨૨-૧૨૪, અન્ય-
 દ્વારા પોતાના ભાવનો ઉદગાર ૧૨૪-૧૨૫, અભિનયના
 કલાસ્વરૂપનાં લક્ષણ-સ્વાભાવિકતા ૧૨૫-૧૨૬,
 અભ્યાસસાધિત સ્વાભાવિકતા ૧૨૬-૧૨૭, તાત્કાલિક
 ઊર્મિને વશ ના થવું ૧૨૮-૧૨૯, ઊર્મિને વશ
 થવાના વિરલ પ્રસંગ ૧૩૦-૧૩૨.

પ્રકરણ ૨૦નું અભિનયકલાનાં ખીખં સામાન્ય લક્ષણ... ૧૩૨-૧૩૭

અભિનય માટે વિદ્યાલયો ૧૩૨-૧૩૪, છાયા ૧૩૪-

૧૩૬, વિલક્ષણતા ૧૩૬, શક્તિવિસ્તાર ૧૩૬-૧૩૭.

પ્રકરણ ૩૦નું અભિનયકલાનાં વિશેષ અંગ ... ૧૩૭-૧૬૧

તદ્રૂપાનુભવ ૧૩૬-૧૬૧.

પ્રકરણ ૪થું અભિનયકલાનાં વિશેષ અંગ-ચાલુ ... ૧૬૧-૧૭૫

અભ્યાસ-૧૬૨-૧૭૨, નટની નાનારૂપતા ૧૭૨-૨૭૩,

તદ્રૂપવેશ ૨૭૩-૧૭૫.

પ્રકરણ ૫મું અભિનયકલાનાં વિશેષ અંગ-ચાલુ ... ૧૭૫-૨૦૯

અંગવિક્ષેપ ૧૭૫, અંગવિક્ષેપની અનુરૂપતા ૧૭૫-૧૭૬

પુરોગામી અંગવિક્ષેપ ૧૭૬-૧૭૭, સ્તમ્ભ ૧૭૭.

અંગવિક્ષેપમાં લાક્ષિત્ય અને ગૌરવ ૧૮૬-૧૮૭, તે

માટે સાધનો, અંગકસરત નૃત્ય ઇત્યાદિ ૧૮૭, અંગ-

વિક્ષેપના મિતોપયોગથી થતી ઊનતા પૂરનારા અભિ-

નય-મુખચર્યા ૧૮૭-૧૮૮, નિત્યજીવનની મુખચર્યા

૧૮૮, અભિનયની મુખચર્યાનું ભાવનાસ્વરૂપ ૧૮૯,

મુખચર્યા શબ્દોચ્ચારની પૂર્વે પ્રગટ થવી જોઈએ

૧૮૯, મુખચર્યા એ અપૂર્વ ભાષા છે ૧૮૯-૧૯૦,

વિરામ અને તે વખતની મુખચર્યા ૧૯૦-૧૯૫,

વિરમરણજનિત વિરામ અને તેની તાત્કાલિક સુધારણા

૧૯૫-૧૯૮, ભાવયુક્ત મુખચર્યાથી જ યથાર્થ

દર્શાવાય છે ૧૯૮-૨૦૦, મુખચર્યામાં નયનાભિનયનું

સામર્થ્ય ૨૦૦, મુખચર્યાનું મર્યાદાતિક્રમણ ૨૦૧,

સ્વરધટના ૨૦૧, સ્વરધટનામાં સંયમ ૨૦૨, સંયલ-

નાદિક વ્યવહાર ૨૦૨-૨૦૩, રંગભૂમિ ઉપર અ-

કિંચિત્કર સ્થિતિ ૨૦૩-૨૦૬, પોતાના સહચરને સહાય

થાઓ ૨૦૬-૨૦૯.

પ્રકરણ ૬૬ અભિનયકલાનાં વિશેષ અંગ-ચાલુ ... ૨૧૦-૨૨૬

નાટકનું અંતર્ગત સૂત્ર ૨૧૦-૨૧૨, દશ્યસામગ્રી અને રચના, હેમાં કલાવિધાનનું તત્ત્વ ૨૧૨, દશ્ય-સામગ્રીના તદ્રૂપ પ્રકારના દાખલા ૨૧૩-૨૧૭, અતિ તદ્રૂપતામાં દોષના ખીજની પરીક્ષા ૨૧૭, અનુકરણમાં સમાયલી અવાસ્તવિકતા ૨૧૭, અવાસ્તવિકતાની સાથે જોડાયેલો કલ્પનાવ્યાપાર ૨૧૮-૨૧૯, અતિ વાસ્તવિક સામગ્રીથી થતી વ્યગ્રતા ૨૧૯-૨૨૦, એ વ્યગ્રતાનું એક સખળ દષ્ટાન્ત ૨૨૧, કેવળ દશ્યસામગ્રીનો અનેલો નાટકનો પ્રવેશ ૨૨૧, દશ્યસામગ્રીને લીધે નાટકવૃત્તાન્તમાં મળતી કલ્પનાને મદદ કરનારી સૂચનાઓની વ્યર્થતા તથા પ્રેક્ષક વર્ગમાં વૃત્તાન્તનું વિસ્મરણ અને એ વૃત્તાન્તથી થયેલા ઉદ્ભાસનું વિલોપન ૨૨૨-૨૨૩, દશ્યસામગ્રી અપૂર્ણ રહી કલ્પનાને પૂર્તિનું કામ સોંપવાથી કવચિત્ થતી હસનીય સ્થિતિ ૨૨૩-૨૨૪, ભરતખંડના નાટ્યશાસ્ત્રમાં અતિવાસ્તવિકતા ટાળવા માટે ઠરાવેલા ઉપાય ૨૨૪-૨૨૬, હાલની અંગ્રેજી રંગભૂમિ ઉપર દશ્ય-રચના ૨૨૬, દશ્યરચનાની મર્યાદાઓનું તત્ત્વ ૨૨૬, વેશ-પોશાક ૨૨૭, ઔચિત્ય ૨૨૮, ઐતિહાસિક ઔચિત્ય ૨૨૮, પ્રસંગનું ઔચિત્ય ૨૨૮, પાત્ર-સ્વભાવનું ઔચિત્ય ૨૨૯.

પ્રકરણ ૭મું અભિનયકલાનાં આનુષંગિક અંગો ... ૨૩૦-૨૪૧

ગૌણ પાત્રનો અભિનય ૨૩૦-૨૩૧, ગૌણ પાત્રનો હાસ્ય ઉપગ્રવવાનો અયોગ્ય લોભ ૨૩૧-૨૩૨, બાષણકલા ૨૩૩, તેના અપૂર્ણ સેવનથી થતા દોષ ૨૩૩-૨૩૪, તેના ખરા સેવનથી દોષ ટળેછે ૨૩૪,

હેના અભ્યાસની આવશ્યકતા ૨૩૪-૨૩૫, હેનાં મુખ્ય
અંગ ૨૩૫, શાસનું નિયમન ૨૩૫, મુશ્વવ્યતા ૨૩૬,
ઉચ્ચારણની શુદ્ધિ અને સુવ્યક્તતા ૨૩૬-૨૩૭,
ચીપી ચીપીને બોલવાનો દોષ ટાળવો ૨૩૭, દંઢીકરણ
અથવા ભાર ૨૩૭-૨૩૯, વિરામ ૨૩૯, સ્વયંબૂતા
૨૩૯-૨૪૦, કલાનિયમ ૨૪૦, સ્વરઘટના ૨૪૦-૨૪૧.

પ્રકરણ ૮મું નટ અને પ્રેક્ષક મંડળ વચ્ચે સંબંધ... ૨૪૨-૨૫૭
અન્યરંજન એ હેતુ ૨૪૨, નટ અને પ્રેક્ષક વચ્ચે
સમભાવ ૨૪૩-૨૪૪, પ્રેક્ષક મંડળનો અનાદર એ
તત્ત્વની પરીક્ષા ૨૪૪-૨૪૫, હેનો જુદો અને સારો
અર્થ ૨૪૫-૨૪૮, પ્રેક્ષક મંડળની દષ્ટિ તરફ અતિ-
શય લક્ષ રાખ્યાનાં ખોટાં પરિણામ ૨૪૮, પ્રેક્ષક
મંડળનો આદર તથા અનાદર બંને ઇષ્ટ છે ૨૪૯,
પ્રેક્ષક મંડળનું સામાન્ય રૂપમાં જ નટને જ્ઞાન થવું
જોઈએ ૨૪૯-૨૫૦, અન્ય જનના નિરીક્ષણથી
થતાં બે પરસ્પર વિરુદ્ધ પરિણામ-કૃત્રિમતા અને
સફળ કલાવિધાન ૨૫૦-૨૫૧, પ્રેક્ષક મંડળ અને
નટનું રસમય અદ્વૈત ૨૫૧, પ્રેક્ષક મંડળનો સમભાવ
ના હોય તો થતી અભિનયની વ્યગ્રતા ૨૫૧-૨૫૪,
નટ તરફ પ્રેક્ષક મંડળનું કર્તવ્ય ૨૫૫-૨૫૬, નટ
અને પ્રેક્ષક મંડળનો સમભાવસંબંધ એ જ ખરો
સિદ્ધાન્ત ૨૫૬-૨૫૭.

પ્રકરણ ૯મું અભિનયકલાને સંબંધે કેટલાક આનુ-
ષંગિક પ્રશ્નો. ... ૨૫૮-૨૬૯
અભિનયકલા સદાચાર પોષક છે ? ૨૫૮, પ્રેક્ષક વર્ગના
આચાર ઉપર અસર ૨૫૮-૨૫૯, નાટકમ-થો તથા
નટવર્ગ સદ્વૃત્તિપરાયણ હોય તો સારી અસર થાય

૨૫૬-૨૬૦, નટવર્ગની નીતિ ઉપર નાટ્યકલાની અસર ૨૬૦, આધુનિક ઈંગ્લાંડમાં રંગભૂમિની વિશુદ્ધિ ૨૬૦, સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્રમાં ચુચ્ચનનો નિષેધ ૨૬૧, સદ્વૃત્તિ સાચવવી એ નટીના આત્મસંમાનથી સાધ્ય છે ૨૬૧-૨૬૨, અભિનયમાં અવશ્ય આવતા પ્રસંગોની અસર ૨૬૨, પુરુષ નટોમાં સદાચરણની શિથિલતા ૨૬૨, એ અભિનયકલાનો દોષ નથી ૨૬૩, સદાચારનાં મૂળ ખીજ-કેળવણી, ધર્મશુદ્ધિ ઇત્યાદિની આવશ્યકતા ૨૬૩, સ્ત્રીઓ અને રંગભૂમિ ૨૬૩-૨૬૪, સ્ત્રીઓ રંગભૂમિ ઉપર ન હોવાથી મનાતા લાભ ૨૬૪, પ્રેક્ષક મંડળને ઇન્દ્રિયસુખના પ્રલોભનો ભય ૨૬૪, અભિનયકલાનો ઉત્કર્ષ ૨૬૪, સ્ત્રીનટીને પ્રેમપ્રસંગોથી થતી અસર ૨૬૪ એ કહેવાતા લાભના ખુલાસા અને તે રહામે મૂકવાના ખીજ વિચાર-પુરુષજાતિનો આત્મસંયમ ૨૬૪-૨૬૫, પડદા પાછળ પ્રસંગોને માટે સમય જ નથી હોતો ૨૬૫, નાટ્યકલાની ખીલવણી આભાસરૂપ જ છે ૨૬૫-૨૬૬, સ્ત્રીવેશથી ખાલકસ્વભાવમાં અકાળે વિકાસ ૨૬૬, સ્ત્રીઓ નહિ હોવાથી નાટકસાહિત્યમાં નિર્લજ્જતા ૨૬૬, સ્ત્રીનટીની હાજરીથી ઊપજતો આત્મસંયમ ૨૬૭, સ્ત્રીવેશ ભજવનાર પુરુષોમાં ખાચપણનો પ્રવેશ ૨૬૭-૨૬૮, સ્ત્રીવેશ છાકરાઓ ભજવે તેથી થતા અવાચ્ય અનાચાર ૨૬૮, સ્ત્રીવેશ સ્ત્રીઓ જ યથાર્થ ભજવી સકે ૨૬૮-૨૬૯.

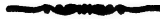
પ્રકરણ ૧૦મું ધંધાધારી નટ વિ. કલાપ્રેમી નટ... ૨૭૦-૨૭૨
કલાપ્રેમી નટ એ અર્વાચીન સંસ્થા છે ૨૭૦-૨૭૧
આપણા દેશમાં એ સંસ્થા નહિ જેવી જ છે. ૨૭૧,

એ સંસ્થાઓની શુભાધિક્ષ્ય વિશે સરખામણી ૨૭૧-૨૭૨,
એ વાદનું સમાધાન ૨૭૨.

પ્રકરણ ૧૧મું નાટકનું બંધારણ અને રસિક પરિણામ... ૨૭૩-૨૮૭
નાટકના બંધારણનો રસિક પરિણામ સાથે સંબંધ
૨૭૩, ભાવદર્શન માટે પદ્યનું રૂપ આવશ્યક છે ૨૭૪,
સંગીતકાવ્ય કરતાં નાટકમાં પદ્યની આવશ્યકતા કાંઈક
શિથિલ છે ૨૭૪, Blank Verse ૨૭૪, આપ-
ણમાં blank verseને પ્રતિરૂપ બંધારણ કશું નથી,
તે માટે કવિ નર્મદાશંકરના અફળ પ્રયાસ ૨૭૫,
હાસ્યરસનાટકમાં પદ્ય બહુ ઉચિત નથી ૨૭૫-૨૭૬,
સંસ્કૃત નાટકમાં ગદ્ય પદ્યની મિશ્રતા ૨૭૬, ગદ્ય-
માંથી પદ્યમાં અદૃશ્ય રીતે સંક્રમણ ૨૭૬-૨૭૭,
ગદ્ય અને પદ્ય સાથે રહી સકવાની સુરચિંતા તથા બાધ-
હીનતા ૨૭૭, દીર્ઘ પરિચયથી એ મિશ્રણથી થતી
ક્ષતિ નથી લાગતી ૨૭૭-૨૭૮, નાટકના બંધારણમાં
સંગીત ૨૭૮, ગ્રીક chorus વગેરેનું વિલક્ષણ સ્થાન
૨૭૮, આપણી રંગભૂમિ ઉપર સંગીતનું સ્થાન ૨૭૮,
સંગીતનો અંશ સંયમિત ૨૭૮, સંગીત નાટક
ભાગને આક્રમણ કરે હોવી સંગીતની પ્રધાનતા ૨૮૦,
પ્રથમ સંગીત નાટકોની રચના-“ઓપેરા”નું અફળ
અનુકરણ ૨૮૦, ઓપેરા અને સંગીત નાટકમાં
મૂલગત ભેદ ૨૮૦-૨૮૩, નાટક અને ઓપેરાનો
સંકર થઈ “સંગીત નાટકો” થયાં ૨૮૩, આ કારણ-
થી સંગીતની રસનિષ્પત્તિ માટે બાધકતા ૨૮૩-
૨૮૪, નાટકના છૂટક પ્રસંગ તરીકે સંગીત ૨૮૪-
૨૮૫, અહિંની રંગભૂમિ ઉપર સંગીતના આક્રમણનો
ક્રમ ૨૮૫, અંગ્રેજી નાટકોમાં સંગીતનું સ્થાન ૨૮૫,

નાટક રચનાર અને અભિનય કરનાર એક જ હોવાનો પ્રસંગ, એ સ્થિતિની ગુણદોષપરીક્ષા ૨૮૬-૨૮૭.
 પ્રકરણ ૧૨મું આધુનિક નાટક ગ્રન્થો તથા નાટકો...૨૮૮-૨૯૫
 આધુનિક નાટકગ્રન્થ તથા નાટકો ૨૮૮, આધુનિક રંગભૂમિની દૂષણપૂર્ણ સ્થિતિ ૨૮૯, દૂષણો-હાસ્યરસનો ખોટો વિનિયોગ ૨૯૦-૨૯૩, સંગીતની દૂષિત દૃશ્યા ૨૯૩-૨૯૪, ભાષા પદ્યરચના અને ઉચ્ચારમાં દૂષણ ૨૯૪-૨૯૫.

પ્રકરણ ૧૩મું આધુનિક રંગભૂમિનાં અન્ય દૂષણો...૨૯૬-૩૦૨
 દશ્યસામગ્રીની અયોગ્ય પૂજા ૨૯૬, અનુચિત અંગ-વિક્ષેપ ૨૯૬-૨૯૭, સંગીતમાં સ્વરવિકાસ જોડે થતા અંગવિક્ષેપ ૨૯૭-૨૯૮, મુખ્યચર્ચા ૨૯૮, આ અવ-દૃશ્યનો નાશ કરવાના ઉપાય-સારાં નાટકોની યોજના ૨૯૮-૨૯૯, જનસમાજની રુચિઓ સુધારવા માટે જ એ સમાજની પદ્ધતિએ ઊતરવું ૨૯૯-૩૦૧, ઉચ્ચ ભાવનાને વળગી રહેવું ૩૦૧, સમાપ્તિવચન-અભિ-નયકલાનાં ઊંચા તત્ત્વોનું સેવન, નટના ધંધાનો મહિમા ૩૦૧-૩૦૨.



અભિનયકલા.

ઈતિહાસ વિભાગ.

પ્રકરણ પહેલું.

પ્રાસ્તાવિક.

અંગ્રેજ લેખક સ્વિફ્ટને એક વખત એક બેટ્સવર્થ નામનાં પુરુષ વિશે નિન્દાનું કાવ્ય રચવું હતું; એ નામની જોડે એસતો આવે હોવા યમક હેને જડતો નહોતો અને તે વિશે મનને બહુ શ્રમ આપ્યો હતો; હેવામાં એક મજૂર કાંઈ સામાન લાવીને મૂક્યો હતોની મજૂરી સ્વિક્ષ્ટે આપી તે ઓછી પડ્યાથી મજૂર બોલ્યો:—“ This is not my sweat's worth ” (આ મહારા પરશેવાની કીમત નથી; સ્વેટ્સવર્થ=પરશેવાની કીમત); જે યમકની શોધમાં કલાકો ગુમાવ્યા હતા તે આમ ‘સ્વેટ્સવર્થ’ શબ્દોમાં અનાયાસ મળી આવવાથી પ્રસન્ન થઈ જઈને સ્વિક્ષ્ટે મજૂરને ઇનામ આપ્યું—મજૂર આશ્ચર્ય અને આનન્દથી ચાલ્યો ગયો.

મહને કાંઈક આ પ્રકારની પ્રવૃત્તિ આ નિબંધના વિષયને અંગે થઈ હતી. આજથી નવેક વર્ષ ઉપર આ વિષય ઉપર ભાષણ આપવાની મહને સૂચના અમદાવાદની Students' Literary Society (હાલની સાહિત્યસભા) તરફથી થઈ હતી; પણ મહને કાંઈ પ્રેરણા જ ઉત્પન્ન નહોતી થતી. એ સભાના તન્ત્રી મહને આ વિશે માગણી કરવા આવનપર છે એમ સાંભળ્યું; કેટલાકે ખાનગી રીતે આ વિષય

સૂચ્યો; પણ ગમે તે કરું પણ પ્રેરણાની જીર્મિ ઉત્પન્ન જ ના થાય. ફરમાન એક દિવસ રસ્તામાં થઈને જતો મોરનાં પીંછાં વેચનારો માણસ દીઠો;—અને એકાએક પ્રેરણાને પૂર્વકાળના સંસ્કારોએ જાગ્રત્ કરી. જે કામ મિત્રમંડળથી ના થયું તે મોરનાં પીંછાંએ કર્યું. પીંછાં વેચનારને સ્વિકૃતના મળૂરની પેઠે ઇનામ આપવાનું મન થયું પણ તે તો ચાલ્યો ગયો હતો.

પૂર્વકાળના સંસ્કાર પીંછાં જોડે શી રીતે જોડાયા હતા ? મહારા બાલ્યકાળમાં નાટકો પ્રચારમાં હતાં તે ગુજરાતમાં ફરનારી દક્ષણી નાટક મંડળીઓનાં હતાં. હેના સ્વરૂપ વિશે આગળ ઉપર ચર્ચા કરાશે. હેમાં એક આનુષંગિક અંગ એ હતું કે ગણપતિનો વેશ પ્રથમ આવતો—સૂત્રધાર હેની પાસે વરદાન, આશિષ માગતો; પછી સરસ્વતી મોર ઉપર બેઠેલી આવતી અને નૃત્ય કરતી,—હેની પાસે સૂત્રધારના આવાહનથી પ્રગટ થયેલાં ગણપતિ તથા સરસ્વતીના વેશમાં ગણપતિની આસપાસ ઋદ્ધિ તથા સિદ્ધિ મોરચંગ ઉરાડતી હેનાં પીંછાં, તથા સરસ્વતી કૃત્રિમ મોર ઉપર બેઠેલી હોય તે મોરનાં પીંછાંનો વિસ્તાર પામેલો કલાપ—એમ પીંછાંના ચમત્કારે મહારા બાલક કલ્પનાશક્તિ ઉપર તીવ્ર છાપ પાડી હતી. અને નાટક તો મોરપીંછાં વિના ના જ હોય. એમ દૃઢ શ્રદ્ધા બેશી ગઈ હતી. હમે બાલ્યકાળમાં રમતમાં નાટકો એ નમૂનાનાં કરતા ત્યારે મોરનાં પીંછાં આવશ્યક ગણીને ગમે તે રીતે પેદા કરતા. આ પીંછાં જોઈ એ સંસ્કાર જાગ્રત્ થયા; એ બાલિકા શ્રદ્ધા ઉપર કાંઈક હસવું આવ્યું; તે સમયથી આજના સમય સુધી નાટ્યકલામાં થયેલાં અનેક સ્વરૂપાન્તરના ક્રમ મન આગળ ખડા થયા; અને એકાએક બહુ વિચાર સૂઝ્યા અને આ વિષયની ચર્ચા માટે સામગ્રી—મોરનાં પીંછાંના કલાપમાંના ચન્દ્રકો કરતાં પણ બહુગણી—મળી.

એ સામગ્રીને યોગ્ય રૂપમાં યથામતિ ગોઠવી આજ વિદ્યાન ચર્ચાની સમક્ષ મૂકવાનું પ્રાગલ્ભ્ય આદરું છું. આ ચર્ચાને અંગે, મહારા

જ્ઞાનની મર્યાદાને લીધે અથવા આપણા દેશમાં આ વિષયની પૂર્ણ ખિલવણીને અભાવે, ગમે તે કારણથી, અંગ્રેજ સાહિત્યમાંથી ધણા વિચારો તથા સામગ્રીનો ઉપયોગ કરવો પડશે; અને તેથી આ નિબંધ કેવળ ગુજરાતી નહિ પણ Anglo-vernacular (અંગ્રેજ ગુજરાતી) થશે-એટલી ચેતવણી આપી તે માટે વિદ્વાનોની ક્ષમા માગું છું.

અભિનયકલાની હાલ આપણા દેશમાં શી સ્થિતિ છે તે વિશે પ્રસંગપ્રસંગપરત્વે બોલવું પડશે જ. આ સ્થળે સ્વાભાવિક રીતે એ વાત ઉપસ્થિત થાય છે જ. આ નિબંધનો ઉત્પત્તિહેતુ જ એ છે. અને તેથી આ ઉપોદ્ધાતમાં એટલું કહેવું ઉચિત છે કે ગુજરાતમાં હાલ અભિનયકલાને સંબંધે અત્યંત ન્યૂનતાઓ જોવામાં આવે છે. અમદાવાદમાં મરહૂમ ડાહ્યાભાઈની કંપનીએ બજવેલું અશ્રુમતી નાટક જોવા માટે મ્હને કેટલોક આશ્ચર્ય થવાથી હું એકવાર જોવા ગયો હતો;-પરિણામ એ જ બન્યું કે એ કે'વું ખામીવાળું અભિનય હતું તે જ જોવા ગયા જેવું થયું. હેમાં ફાલતું પ્રવેશો કેટલાક અસિક રીતે દાખલ થયા હતા તે તો વળી જુદી જ વાત. અને નાયક નાયિકા એક બાગમાં મળતાં, દૂરથી સ્હામસ્હામાં-કુસ્તીના જેવા પૈતરા ભરતાં આવી-એક બીજા સ્હામે આંગળીઓ તાકીને ધરી-એક બીજાને પ્રેમમાં બાંધવાનું જેવું કરતાં હતાં તે તો કેવળ અસંભવપૂર્ણ તથા હાસ્યજનક હતું. તે અરસામાં જ “વિશુધ-વિજય”નો ખેલ પણ જોવાને હું ગયો હતો. “વિશુધવિજય” તે ઐકસપીયરના Merchant of Venice નું અનુકરણ છે. અને કોઠયે કથું ના હોત તો તે વાતની ખરર પડે એમ નહોતું. વિશુધનો વૃત્તાન્ત વાર્તામાં બેગીને તથા મુખ્ય બનાવી દર્ષને મૂળ કથાને પાછળ નાંખી દીધી છે. એટલું જ નહિ પણ એ વૃત્તાન્ત તથા બીજા પેટા વૃત્તાન્તોની ગૂંથણી શિથિલ છે. માટે વિશુધને નામે નાટક રાખ્યું છે તે જ ઠીક છે. Merchant of Venice ની કથાનું સ્વરૂપ

જ હેતું છે કે હેતું અનુકરણ ગુજરાતીમાં અત્યંત કઠણ છે. ચાકુદી બેપારી, હેના તરફ કિબનોની વૃત્તિ-વગેરે અનેક અંશોને પ્રતિરૂપ આપણામાં કશું નથી. સિંધ કોલેજના વિદ્યાર્થીઓએ એકવાર સિંધીમાં એ નાટકનું અનુકરણ કરી ભજવ્યું હતું. તેમ્હે હૈદરાબાદ-માં જોયું હતું. હેમાં અનુકરણને અનુકૂળ સ્થિતિયો-મારવાડી જમીન-દારો અને હેમના ખેડૂતોનો સંબંધ-વગેરે કેટલીક સિંધની ખાસ હાલતોને લીધે આવી સફી હતી; તેમ જ અભિનય પણ ઉત્તમ પ્રકાર-નો હતો. ડાહ્યાભાઈની કંપનીના નટોમાં કેળવણી અત્યંત અદ્ય; અને કોલેજના વિદ્યાર્થીઓની કેળવણી ઊંચી-એ આ બેદનું એક મુખ્ય કારણ હતું. પરંતુ એકલી ઊંચી કેળવણી બસ નથી. અમદાવાદમાં ગુજરાત કોલેજમાં થતા અભિનયો અને મુંબાઈની એલ્ફિન્સ્ટન તથા પૂનાની ડેકન કોલેજોમાં થયેલાં નાટકો સરખાવતાં ગુજરાત કોલેજના અભિનયની ખામીઓ તરત જણાઈ આવી હતી. ઊંચા પ્રકારની અભિનયકલાની કલ્પનાનો પ્રવેશ ત્યાં જણાતો નહોતો. એલ્ફિન્સ્ટન કોલેજના વિદ્યાર્થીઓના મુદ્રારાક્ષસ નાટકની ભજવણીમાં મરહૂમ રઘનાથ શિવરામ ટિપનીસે જે ચાલુક્યનો વેશ અદ્ભુત શક્તિથી ભજવ્યો હતો તેની ખ્યાતિ એ કોલેજમાં પરંપરાગત હતી. એજ કોલેજના વિદ્યાર્થીઓએ ઓથેલોનું નાટક અંગ્રેજીમાં ભજવ્યું હતું તેમાં પણ ઇઆગોનો વેશ ભજવનારની ઊંચી અભિનયશક્તિ તથા કલ્પનાનાં વખાણ પ્રિન્સિપાલ વર્ડ્સ્વર્થે પૂર્ણ હૃદયથી કર્યા હતાં. આમ અભિનયકલાનાં ઊંચાં તત્ત્વોનું દર્શન થાય પછી ચાલુ નાટ્ય ભૂમિથી અસંતુષ્ટ થવાય હેમાં નવાઈ નથી. પરંતુ એ ન્યૂનતાઓ શી રીતે ટળાય તે જણાવા માટે અભિનયકલાનાં ઉત્તમ તત્ત્વોનું અવલોકન કરવાની આવશ્યકતા ઉત્પન્ન થાયછે. માટે જ આ નિબંધ-ની ખાસ પ્રવૃત્તિ.

આ ખાસ રૂપનો નિબંધ નહિં થાય માત્ર કેટલીક છૂટક વાતો કર્યાં જેવું થશે. અને હેમાં કશું નવું બાંધે ખતાવાશે. હું કહીશ

તહેમાંનો કાંઈને કાંઈ વાત સર્વ લોકોને જણાવી જ હશે. આ સૈકામાં કશું અપૂર્વ નવું હોવું કઠણ છે. પરંતુ કાળની કસોટીમાંથી પાર ભીતર્યા છે એ કારણથી જ જૂનાં સત્યોને નવી યોજનામાં, નવા અન્યોન્ય સંબંધમાં, મૂક્યાથી નવી છાપ પડેછે; જેમ છૂટક છૂટક અને પરિચિત રંગોને અથવા ગાનના સૂરોને નવી યોજનાને નવા સંબંધમાં મૂક્યાથી નવા વર્ણ્યમત્કાર અથવા રાગ્યમત્કાર થાય- છે તેમ. પરંતુ આ વિષયમાં આ પ્રકારનો ચમત્કાર પણ હું પ્રગટ કરી સકીશ કે નહિ તે સંશય છે. છતાં હિમ્મત બીકુંહું.



પ્રકરણ બીજું.

અભિનયકલાનું સ્થૂલ સ્વરૂપ.

અભિનયકલાને અંગે નાટકને વિશે બહુ ખોલવાની જરૂર નહિ પડે; માત્ર એ જે કલાના પરસ્પર સંબંધને આવશ્યક જોટલું જ હું ખોલીશ. નાટક રચવાની કલા જેને નાટકકલા નાટક અને અભિનયકલા નામ આપીશું, તે અને અભિનયકલા એ બંને વચ્ચે સંબંધ. અન્યોન્ય સંશ્લિષ્ટ કલાઓ છે. એકના વિના બીજીનું અસ્તિત્વ-ખરું જોતાં-ટકતું નથી.

નાટકકલાના વિકાસ માટે સંગીતાદિ બીજી કલાઓ આકર્ષિક છે, પરંતુ અભિનયકલા તે એ કલા માટે અનિવાર્ય સાધન છે. આમ એક બીજા જોડે ખરી રીતે અવિશ્લેષથી આ કલાઓ વળગી રહી છે, તોપણ એ જે કલાના માર્ગ હમેશાં સમાનાન્તર ક્રમમાં જતા નથી. અભિનય કરનાર નટ કેટલીકવાર નાટક રચનારના ખાસ ધર્મ બજાવે છે અને ન્યૂનતાઓ પૂરી પાડે છે, તેમ છતાં ખરી રીતે તો એ નાટકકારનો અર્થનિરૂપક જ છે. તેમ નટના અર્થનિરૂપણ વિના નાટકકાર ચલવી સકે નહિ એમ ધોરણુ વિચારમાં તો છે ખરું પરંતુ આચારમાં અનેકવાર તે વિના નાટકકાર નબી સકે છે. પરંતુ રંગભૂમિ માટે નિર્માણ ના કરેલાં નાટકોને Literary drama (વાચ્ય સાહિત્યરૂપ નાટક) એ નામ અપાય છે. તથાપિ એ નામ તે ખોટું નામ છે, કેમકે જ્યાં સુધી અભિનયમાં આવ્યું નથી ત્યાંસુધી કોઈપણ નાટક તે નાટક ગણાય નહિ.

તોપણ અભિનયકલા તે રસિક કલાઓમાં સ્વતંત્ર સ્થાન પામવાને લાયક છે. નાટકકાર નાટક રચીને ખેશી રહે છે; પણ નટ હેના અભિનયથી હેમાંનું હાર્દ પ્રગટ કરવાનું નટ તે સૃષ્ટિ બનાવનાર છે. કાર્ય કરે છે; અને તેમ કરવામાં જોયા પ્રકારના કલાવિધાનની જરૂર પડે છે. અને તે કલાને

અંગે નટ તે—નાટકકારથી જુદી રીતે છતાં હેની પેઠે તેમ જ હેની જોડાણે—અપૂર્વ સૃષ્ટિના ઉત્પાદક બનેછે. Bellars (બેલાર્સ) પોતાના Fine Arts ના પુસ્તકમાં એ કલાનું લક્ષણ નીચે પ્રમાણે આપેછે:—“ Acting is the poetry, of Human Action interpreting the wider poetry which it is the business of the dramatist to supply. ”

“ અભિનય એ મનુષ્યની ક્રિયા વડે રચાયેલી કવિતા છે; એ કવિતા તે નાટક રચનારે પૂરી પાડવાની વધારે વિસ્તારવાળી કવિતાનું અર્થપ્રદર્શન કરેછે. ” અભિનય કલાને Mimetic Art. અનુકરણની કલા એમ કહેવામાં આવેછે. તે—અનુકરણનો અર્થ શુષ્ક નકલ, મૂળ વસ્તુની માત્ર યથાવત્ પ્રતિબિમ્બરચના એમ કરીએ તો તો—યથાર્થ નથી. અનુકરણમાં કેવળ પ્રતિબિમ્બ કરતાં વિશેષ ચમત્કાર ઉમેરાય ત્હારે જ કલાવિધાનને માર્ગ મળે. અને એ ચમત્કારનું બીજ નવીન સૃષ્ટિ ઉત્પન્ન કરવાની શક્તિમાં—સર્જનશક્તિમાં જડેછે. અનુકરણ તે કેવળ નકલ નથી, પણ સદશીકરણ છે; અને સાદસ્યનું લક્ષણ—તદ્ગિમ્નત્વે સત્તિ તદ્ગતમૂયોધમચત્વમ્ (મૂળથી ભિન્ન હોઈ મૂળના ધણા ખરા ગુણ ધારણ કરવા) એમ છે. ઉપમા વગેરે અલંકારમાં સાદસ્યનું બીજ આ રીતે જ પવેશ્વ પામેછે. માત્ર અલંકારમાં વાસ્તવિક ભિન્નપણું વિશેષ હોઈ, સમાન ધર્મનો અંશ નહાનો હોયછે, પણ તે ઉપર વિશેષ જોર મૂકવામાં આવ્યાથી તે પ્રધાન પદ પામેછે. અભિનયમાં તેથી કાંઈક ફેર છે. હેમાં મૂળમાં અને અનુકરણમાં વાસ્તવિક સમાન ધર્મ વિશેષ હોયછે; પરંતુ ભિન્નત્વને પ્રધાન પદ મળવાથી નવી સૃષ્ટિ ઉત્પન્ન થાયછે. એ ભિન્નત્વ સંપાદન કરવામાં જ કલાવિધાનનો વ્યાપાર આવેછે; અને નવીન સૃષ્ટિની નવીનતા તે જ ભિન્નત્વસંપાદક તત્ત્વ છે; ત્હાં જ કલાવિધાનનો ચમત્કારજનક સૂતરી ઢાળ મૂળ ઉપર પાડીને

The light that never was on sea or land.

The consecration and the poet's dream.

જે દીપ્તિ પૃથ્વી ઉપર કે પાણી ઉપર કદી નથી હોતી તે કવિની પાવન આરોપકૃતિ અને સ્વપ્નમાયાથી ખડી કરાય છે.

સૌન્દર્યના સ્વરૂપ વિશે એક મત હોવો છે કે પદાર્થના અંશોની સમપ્રમાણતા તે જ સૌન્દર્યનું તત્ત્વ; આ ઍરિસ્ટોટલનું materialistic (જડવાદી) લક્ષણ છે. બીજો મત સૌન્દર્યવસ્તુ વિશે એ મત: Neo-Platonist તત્ત્વવેત્તાએનો છે જે જડવાદી અને જીવનાત્મક. સૌન્દર્યનું Idealistic (જીવનાત્મક) લક્ષણ આપે છે; એ લક્ષણમાં સૌન્દર્યનું બીજ પદાર્થની સમપ્રમાણતા ધટનાથી પર રહેલા કોઈ જીવનાત્મક તત્ત્વમાં રહેલું મનાય છે. પ્રસ્તુત અભિનયકલાને સંબંધે જે આ નટની જીવનાત્મક નવીન સૃષ્ટિવ્યાપાર થવાનું કહ્યું છે તે સૌન્દર્યના જીવનાત્મક લક્ષણનો જ સ્વીકાર કરીને શક્ય બને છે, James Welch નામનો નટ લખે છે:—

“No artist pretends closely to copy nature, but only to represent nature sublimated into the the ideal” (“Actor’s Art”.....edited by J. A. Hammerton. P. 241.)

“કોઈ પણ કલાવિધાયક સૃષ્ટિનું રજેરજ અનુકરણ કરવાનો ડોળ કરતો નથી, પણ સૃષ્ટિને જીવનાત્મક રૂપમાં ઉન્નત દશામાં આણી તેનું પ્રકાશન કરવાનું જ કાર્ય કરે છે.”

ઉપરના પુસ્તકમાં અન્ય સ્થળે કહ્યું છે:—

“Though the player should hold the mirror up to nature, he should *idealize* all he does, not familiarize.”

(Ibid. p. 33)

“ પ્રકૃતિના સ્હાસું દર્પણુ ધરવાનું કામ નહતું છે એ ખરું; પરંતુ તેમ કરવામાં હેણે સર્વ વસ્તુને જાવનામય બનાવવાની છે- અતિપરિચિત નથી બનાવવાની.”

આ વિચારમાં અભિનયકલાની સર્જનશક્તિ સૂચવાય છે. નાટકકારે ઉત્પન્ન કરેલી સૃષ્ટિમાં તો કવિકૃત સર્જનશક્તિનું રૂપ છે જ. હેમાં પણ કલાવિધાનના સૌન્દર્યવાહી સ્વરૂપનું બીજ જે જાવનામય રચના તે છે જ. અને તે કારણથી કવિની સૃષ્ટિ તે બ્રહ્માની સૃષ્ટિથી ભિન્ન પ્રકારની ગણાય છે—એ સૃષ્ટિ નહિ પણ પુનઃ સૃષ્ટિ છે; સૃષ્ટિમાંના પદાર્થ, પુરુષ વગેરેમાં રહેલાં જાવનામય સ્વરૂપને આપણી સમક્ષ વિલક્ષણરૂપમાં મૂકવાના વ્યાપારને લીધે પુનઃસર્જન આમ થાય છે. “What is Art?” નામના પોતાના વિલક્ષણ પુસ્તકમાં હાલનો વિલક્ષણ રશિયન તત્ત્વચિન્તક ટોસ્ટોય કલાનું લક્ષણ શુષ્ક, અતિવ્યાપક, અને સૌન્દર્યના અંશને ટાળીને જ આપે છે. (એ પુસ્તકના જાણાન્તરનાં પૃ. ૪૬ થી ૫૦ જુવો; પ્રકરણ ૫ માંમાં). હેને મતે કલાવિધાનનું કાર્ય એટલું જ છે કે જીવનમાં, સૃષ્ટિમાં, અનુભવેલા જાવનો પુનરનુભવ કરી બીજાઓને તેને તદ્રૂપ અનુભવ કરાવવો, બીજાઓને પોતાના જ અનુભવનો (લાગણીના અનુભવનો) ચેપ લગાડવો. પરંતુ આ લક્ષણમાં મ્હોટી ભૂલ એ થાય છે કે અનુભવેલા જાવનો તદ્રૂપ રીતે અનુભવ કરાવવામાં તો એ જાવમાં ચમત્કાર ના આવવાનો; ભય, શોક, પ્રેમ વગેરે જાવનો ખરેખરો જ અનુભવ જીવનમાં થાય છે તે જ થવાનો; પરંતુ કાવ્ય નાટક વગેરે કલાઓના સાધનથી એ જ જાવોનો અનુભવ થાય છે તેમાં તે જાવોનું મૂળ સ્વરૂપ બદલાઈ એક ગૂઢ આનન્દનો, સૌન્દર્યનો ચમત્કારમય અંશ પ્રવેશ પામે છે, અને ચમત્કારનું બીજ સૌન્દર્યના તત્ત્વમાં સમાયલું છે તે રસસ્વરૂપનું વિસ્મરણ થઈને શુષ્ક લક્ષણ ટોસ્ટોયે બાંધ્યું છે. માટે હેની નકલે નકલની કલ્પના—કલા એટલે મૂળની તદ્રૂપ નકલ એ કલ્પના—કલાના સત્ય સ્વરૂપને વિરોધી લાગે છે.

આમ નાટકકાર કવિની રચનામાં ત્હારે ભાવનામય પુનઃ-
 સર્જન પ્રધાન રૂપે આવેછે. પરંતુ અભિનયની કલામાં તેથી પણ
 વ્યાપાર આગળ વધેછે. કવિએ ઉત્પન્ન કરેલી
 નટની કલા પરલક્ષી સૃષ્ટિ-અથવા પુનઃસૃષ્ટિ-નું નટ વળી પુનઃસર્જન
 તેમજ આત્મલક્ષી. કરેછે. જેમ કવિની કૃતિનો વિવેચક એ કૃતિમાં કાંઈ
 અપૂર્વ અને નવીન ચમત્કાર ઉત્પન્ન કરેછે-
 જે કેટલીકવાર કવિની જાણમાં પણ નથી હોતો; તેમ, નટ તે નાટક-
 સૃષ્ટિનું અનુકરણ કરેછે છતાં, વિવેચકની પદ્ધતિ લઈને નાટકકારની
 કૃતિમાં અપૂર્વ સ્વરૂપ જીવેછે અને તે પ્રગટ કરતાં પોતાની
 નવી સૃષ્ટિ ઉત્પન્ન કરેછે; નાટકકારની સૃષ્ટિમાં કાંઈ નવું જીવન
 પૂરેછે. આ ઉચ્ચ કર્તવ્ય પાર પાડવા માટે નટનામાં પરલક્ષી
 કલ્પનાશક્તિની જરૂર છે; પણ તે સાથે જ યોગ્ય પ્રમાણમાં આત્મ-
 લક્ષી કલાની પણ હેને આવશ્યકતા છે. તેમ ના હોત તો નાટકકારે
 રચેલાં પાત્રોનો વેશ ભજવતાં બિન્ન બિન્ન નટો એક સરખી રીતે
 જ ભજવે, અને પ્રત્યેક નટની સ્વવિલક્ષણતાને પ્રસંગ જ ના મળે એમ
 ધનત. Actor's Art નામના ઉપર કહેલા પુસ્તકમાં કહ્યું છે:—

“ We have all seen a score or two of Ham-
 lets and in every case the actor has subordinated
 himself more or less to the character assumed;
 yet there has been something different in every
 one of these Hamlets; something indefinable, but
 something real. This is the actor's indestruct-
 ible, insuppressible, individuality making itself felt
 by means which lie outside of art and come direct
 from nature.

(pp. 11-12)

“ આપણે કોડી એ કોડી હૅમલેટ ભજવાયલા જોયાછે;

અને તે દરેકમાં નટ પોતે ધારણ કરેલી પાત્રતાને પ્રધાનપદ આપી પોતાને ગૌણ સ્થાને રાખેલા હોયછે; છતાં એ દરેક હેતુલક્ષ્યમાં કાંઈ બિન્નતાનો અંશ જણાયો હશે-એ અંશનું લક્ષણ બાંધી ના સકાય, પણ હેની વાસ્તવિકતા તો લાગે જ હોય. અંશ. આ તે નટની અવિનાશ, અદ્ભુત, આત્મવિલક્ષણતા; કલાના પ્રદેશની ખંડાર રહેનારી અને પ્રકૃતિમાંથી સાક્ષાત્ આવનારી એ આત્મવિલક્ષણતા છે.”

આમ નટની આત્મવિલક્ષણતા અભિનયમાંથી કેવળ લુપ્ત થઈ ના જ સકે; તોપણ તે અપ્રધાન રૂપમાં દબાઈને રહેવાની. કેમકે નાટકનું અને અર્થાત્ અભિનયકલાનું પ્રાણુતત્ત્વ તો પરલક્ષીપણામાં જ સમાયલુંછે. પરંતુ અપ્રધાન રહેલી આત્મવિલક્ષણતા એ જ પરલક્ષી વ્યાપારના ફળને પોતાના રંગથી રંગે જ છે. દરેક નટ પોતે ધારણ કરેલી પાત્રતાના સ્વરૂપને પોતાના મગજમાં ઉતારતાં પોતાની વિવેચક કલ્પનાશક્તિનો ઉપયોગ કરી પોતાપણની છાયા આપશે જ, અને તે રૂપે એ પોતાની સૃષ્ટિ ઉત્પન્ન કરશે. આ વ્યાપારમાં જેમ તે તે પાત્રતાને પોતાની વિલક્ષણતાનો રંગ લગાડવાની કૃતિ થાય-છે, તેમ વળી તે પાત્રતાના સ્વરૂપને કલ્પનામાં ઉતારવા માટે નટમાં તે તે સ્વરૂપ જોડે સમભાવ થવાની શક્તિની આવશ્યકતાને લીધે આત્મલક્ષી વ્યાપાર પણ પ્રચલિત થાયછે. આમ ઉભય રીતે આત્મલક્ષીકલાનો પણ અભિનયકલામાં ગૂઢ રૂપે પ્રવેશ થાયછે. પરંતુ હેની મુખ્ય કૃતિ તો પરલક્ષી સ્વરૂપે નવી સૃષ્ટિ ઉત્પન્ન કરવાની જ છે. પણ તે ઉત્પન્ન કરવાના વ્યાપારમાં ઉપર કહેલી આત્મવિલક્ષણતા તે જ ચાલક તત્ત્વ છે; ઉપરના ઉતારામાં જે અવિનાશ આત્મવિલક્ષણતા કહીછે તેને બળે જ બિન્ન બિન્ન વર્ણના અભિનયમાં બિન્નતા આવેછે-અને તે તે નટની સર્જનશક્તિ અને સંસ્કૃત વ્યાપારની વિવિધતાને લીધે જ. આ સર્જનશક્તિના લક્ષણને લીધે જ સંસ્કૃત નાટકોમાં સૂત્રધારાદિક પ્રધાન નટોને સમભાવેથી સમભાવેથી જાણી શકાય એમ વપરાયો હશે; માત્ર સર્જનશક્તિ (અર્થાત્ સર્જનશક્તિ)

તમાં આણેછે, ઉત્પન્ન કરેછે, નવી સૃષ્ટિ કરેછે— તે માત્ર એમ બ્યુત્પત્તિમૂલક અર્થ હશે. આ માત્ર કલ્પના છે; પણ તે વિચારશીલ વિદ્વાનોની આગળ કલ્પના તરીકે મૂકવાને બાધ નથી.

આ અભિનયકલાનું સ્વરૂપ સર્જનકલા માગી લેછે એ મહારા ઉપર કહેલા મતને પુષ્ટિ માટે એક લેખનો ઉતારો આપવો ઉચિત છે:—

“ Though acting is a dependent art and most signally so in its highest forms, yet its true exercise implies a creative process. The conception of a character is determined by antecedents not of actor's own making, and the term originality can be applied to it only in a relative sense. Study and reflection enable him, with the aid of experience and of the intuition which genius bestows, but which experience may in a high degree supply, to interpret, to combine, and to supplement given materials. But in the transformation of the conception into the represented character the actor's functions are really creative; for here he *becomes* the character by means which belong to his art alone. The distinctiveness he gives to the character by making the principal features recognized by him in its ground-work; the consistency which he maintains in it between ground-work and details; the appropriateness which he preserves in it to the course of the action and the part born in it by the character:—all these are produced by

himself, though suggested by the conception he has derived from his materials. ”

(Encycl. Brit. old edition.

Vol. VII p. 396 col. 1 para 2)

“ અભિનયનીકલા તે અન્ય કલાપર આધાર રાખનારી કલા છે,—અને ખાસ કરીને હેના જાંચામાં જાંચા સ્વરૂપમાં તેમ છે. તો-પણ એ કલાના ખરા વ્યાપારમાં સર્જનક્રિયાનો સંગ્રહ થાયછે. અમુક પાત્રતાની સ્વરૂપકલના નટની કૃતિથી સ્વતન્ત્ર રહેલી પૂર્વ સામગ્રીથી નિશ્ચિત થાયછે; અને એ કલનાને અપૂર્વતાનું નામ માત્ર બીજા વ્યાપારોની સાથે સરખામણીમાં જ આપી સકાય. અભ્યાસ અને મનનને મદદ આપીને અનુભવ, અને પ્રતિભાદત્ત તેમ જ અનુભવથી ધણે દરજ્જે પૂરી પડાતી સાક્ષાત્ ઉપલબ્ધિ,—એ સાધનોને બળે પૂર્વથી તૈયાર કરી રાખેલી સામગ્રીનું અર્થદર્શન, સંમેલન, અને અપૂર્ણપૂર્તિ કરવાની શક્તિ નટને પ્રાપ્ત થાયછે, એ ખરું પરંતુ કલ્પનાગૃહીત સ્વરૂપને અભિનયમાં આણેલી પાત્રતામાં રૂપાન્તર આપતાં નટનો વ્યાપાર સર્જનપર જ બનેછે; કેમકે આ અભિનયના વ્યાપારમાં નટ તે અમુક પાત્ર બનેછે. તે તો પોતાની કલાને આગવાં હેવાં સાધનો વડે જ. પાત્રતાના મૂલસ્વરૂપમાં પોતે જોયેલી પ્રધાન રેખાઓને ઉત્પન્ન કરીને નટ એ પાત્રતાને જે વિલક્ષણતા આપેછે; પાત્રતાના અભિનયમાં મૂલસ્વરૂપ અને વીગતો વચ્ચે પરસ્પર જે સુઘટિત સંગતિ એ સાચવી રાખેછે; વસ્તુની ગતિ અને વસ્તુમાં તે તે પાત્રતાની સ્થિતિનો સંબંધ એ બંને સાથે જે યોગ્યતાનું તત્ત્વ એ રાખેછે;—આ સર્વ અંશો પોતાની સમીપની સામગ્રીથી પોતાના મનમાં જે સ્વરૂપ પોતે બાંધેલું તેથી સૂચવાયલા હોયછે, છતાં એ અંશો ઉત્પન્ન તો નટ પોતે જ કરેછે.”

આમ એનસાઇક્લોપીડિયા બ્રિટાનિકામાં આ વિષય ઉપર

લખનાર વિદ્વાન લખેછે તે વાળખી જ છે. હું એથી જરાક આગળ વધી કહું છું કે નટ તે માત્ર સૃષ્ટિ ઉત્પન્ન કરેછે એટલું જ નહિં પણ નાટકકાર કવિની સૃષ્ટિનું સ્વરૂપ પોતાના મનમાં ઊતારીને પછી, પોતે નવીન રૂપે જ અને ફરીથી પોતાની મેળે જ કવિની સૃષ્ટિનું કવિની સમાનાન્તર રહીને જ પુનઃસર્જન કરેછે અને તે ઉપર પોતાની દીક્ષિ ઢાળેછે. આ વ્યાપારની દૃષ્ટિયે જોતાં, સંગીત કાવ્યના ઉપર જે પ્રભાવ પ્રયોજિત સંગીત (applied music)નો પ્રવર્તેછે, તેવો જ પ્રભાવ કવિકૃત નાટક ઉપર નટની અભિનયકલાનો પ્રવર્તેછે. ભેદ માત્ર એટલો છે કે સંગીત તે કેવળ સ્વતન્ત્ર રૂપે અને પોતાના ઉન્નત સ્વરૂપે રહી સકેછે, તેમ અભિનયકલા નાટકથી સ્વતન્ત્રરૂપે રહી સકતી નથી. અને ખરું જોતાં નાટક પણ—ઉપર કહી ગયોછું તેમ—અભિનયકલાથી અસ્પૃષ્ટ અસ્તિત્વ વાસ્તવિક રીતે રાખી સકતું નથી.

ડોક્ટર જર્વાઇનસ પોતાના Shakespeare commentaries નામના ગ્રંથમાં કહેછેઃ*—શેક્સ્પીઅરનાં નાટકો અભિનય માટે—

ફું(Bellars) એલાર્સ પોતાના Fine Arts નામના પુસ્તકમાં (પૃ. ૨૦-૩) લખેછે:—“ Important as it (acting) is in view of its immense influence, its power must not be confounded with those of arts which are competent to create as well as to expound subjects of thought.” અહિં સર્જનશક્તિનો અર્થ જુદા જ પ્રકારનો હૃદિષ્ટ જણાયછે. બાકી અભિનયકલાની સર્જનશક્તિ આટલે ઉપરની ચર્ચામાં જણાવેલાં પ્રમાણો પછી સંશયને સ્થાન નથી.

* “For that (i. e. representation) and for that alone they (i. e. Shakespear's works) were written. The separation of dramatic poetry from histrionic art, through which both arts have suffered, was unknown in Shakespeare's time.”

(Shakespeare Commentaries
Introduction P 21.)

અને ફક્ત અભિનય માટે જ—લખાયાં હતાં. હેના વખતમાં નાટક-રૂપ કવિતા અને અભિનયકલા એ એક ખીજથી છૂટાં પડ્યાં નહોતાં; એ વિચ્છેદથી બંને કલાઓને હાનિ પહોંચી છે.”

ત્યારે આમ અભિનયકલા વડે નાટકની મહત્તા ટકે. એ અભિનયકલાનો મહિમા અને પ્રભાવ, જન-રંગભૂમિનો મહિમા અને મંડળના સ્વભાવાદિક ઉપર સખળ અસર પ્રભાવ. કરવાની શક્તિને લીધે, બહુ ધ્યાનમાં લેવા લાયક છે. Schlegel નામનો વિદ્વાન કહેછે:—

The theatre, where many arts are combined to produce magical effect; where lofty and profound poetry has for its interpreter the most finished action which is at once eloquence and an animated picture; while architecture contributes her splendid decorations and painting her perspective illusions, and the aid of music is called in to attune the mind, or to heighten by its strains the emotions which already agitate it; the theatre, in short where the whole of the social and artistic enlightenment which a nation possesses, the fruit of many centuries of continued exertion, are brought into play, has an extraordinary charm for every age, sex and rank, and has ever been the favourite amusement of every cultivated people. Here princes, statesmen, and generals behold the great events of past times, similar to those in which they themselves are called upon to act, laid open in their inmost

springs and motives; here too, the philosopher finds subject for profoundest reflection on the nature and constitution of man; with curious eye the artist follows the groups which pass rapidly before him, and from them impresses on his fancy the germ of many a future picture; the susceptible youth opens his heart to every elevating feeling; age becomes young again in recollection; even childhood sits with anxious expectation before the gaudy curtain which is soon to be drawn up with its rustling sound, and to display to it so many unknown wonders; all alike are diverted, all exhilarated, and all feel themselves for a time raised above the daily cares, the troubles, and the sorrows of life. ”

(“Dramatic Art and Literature ” pp. 41-42)

“ રંગભૂમિ ઉપર અનેક કલાઓ જાદુઈ અસર ઉત્પન્ન કરવા માટે એકઠી થાયછે; ત્યાં ઉચ્ચ અને ગમ્ભીર કાવ્યકલાનું અર્થ-પ્રદર્શન કરવા માટે અતિ પરિપૂર્ણ અભિનય પ્રગટ થાયછે, જેમાં વક્તૃત્વ અને સજીવચિત્ર બંને સાથે ભેગાં સમાયછે; અને શિલ્પકળા પોતાના ભલકદાર શૃંગાર પૂરા પાડેછે, અને ચિત્રકળા પોતાની પ્રમાણયોજના વડે ઊપજતી માયારચના ઉમેરેછે, અને મનને એકતાન કરવાને અથવા પ્રથમથી જ હૃદયને સંચલિત કરનારા ભાવને પોતાના સૂરોનાં તાન વડે વધારે સખળ કરવાને, સંગીતની મદદ આણવામાં આવેછે: * દ્રૂકમાં અનેક સૈકાથી સતત

* આ સ્થળે સંગીત તે નાટકાભિનયની પ્હાર રહેલા વાદ્યમંડળનું જ સંગીત સમજવું (orchestra તરીકે); (કવચિત્ માત્ર (opera) સંગીત-

પ્રયાસને પરિણામે પ્રજાએ સંપાદન કરેલી સર્વ સામાજિક અને કલાની કેળવણી રંગભૂમિ ઉપર પ્રયોગમાં આવેછે; આ રીતે દરેક વયનાં, સ્ત્રી પુરુષ અને જાતિનાં, અને સર્વ પદ્ધતિનાં મનુષ્યોને રંગભૂમિ અસાધારણ મોહ આપેછે, અને પ્રત્યેક સંસ્કાર પામેલી પ્રજાનું અતિપ્રિય વિનોદસાધન થતી આવીછે. ત્યાં રાજા, રાજકાર્યકુશલ પુરુષો, અને સેનાપતિઓ, પોતાને જે વૃત્તાન્તોમાં કાર્યભાગ ભેવાનો પ્રસંગ પડેછે હેના જેવા ભૂતકાળના મહાન વૃત્તાન્તોને, હેમાંનાં અન્તર્ગત ઉત્પત્તિકારણ અને પ્રવર્તક હેતુઓથી પ્રગટ રૂપમાં આવી-ભાવ પામેલાં જીવેછે; તેમ વળી મનુષ્યસ્વભાવ અને મનુષ્યના બંધારણ ઉપર ગમ્ભીરતમ મનનને યોગ્ય વિષય તત્ત્વચિન્તકને રંગ-ભૂમિમાં જડેછે; અહિં ચિત્રકાર કુતૂહલપૂર્ણ નયનથી પોતાની સમક્ષ ત્વરાથી સંચલન કરતાં ટોળાં જોયા કરેછે, અને તે ઉપરથી પોતાની કદપનામાં અનેક ભવિષ્યમાં થનારાં ચિત્રનાં બીજ રાપેછે; ભાવગ્રાહી યુવક પ્રત્યેક ઉન્નતાકર્ષી ભાવને પ્રવેશ આપવાને પોતાનું હૃદય ઉઘાડેછે; વૃદ્ધજન પૂર્વસ્મરણ વડે ફરીથી યૌવનપૂર્ણ બનેછે; બાળવર્ગ સુદ્ધાં ફડફડ થઈને થોડીવાર પછી ઊઘડીને કાંઈ અનેક ચમત્કાર પ્રગટ કરનાર ભલકદાર પડદાની સ્થામે ઉત્સુકતાથી વાટચ જોતો બેસેછે; આમ સર્વે સરખી રીતે વિનોદ મેળવેછે. સર્વે આનંદનો ઉદ્ભાસ ભોગવેછે, અને સર્વે આ જીવનની નિત્યની ચિન્તાઓ, પીડાઓ, અને શોકવેદનાઓથી ક્ષણભર મુક્ત થઈ ઉચ્ચ દશામાં ચઢ્યા હોય એમ અનુભવ પામેછે. ”

અહિં નાટકનો મહિમા વર્ણવ્યોછે તે નાટક અને અભિનય બંનેના મિશ્ર સ્વરૂપનો જ છે. આમ નાટકાભિનય સર્વજનને આનન્દ આપનાર એક જાંચી કલાવિધાનની અપેક્ષા રાખેછે. નાટ્ય મિશ્ર-

નાટકને અવકાશ આવશે). માટે આપણાં હાલનાં નાટકોમાં અંગમાં જ સંગીત ભેળવેલું હોયછે તે અર્થમાં સંગીત અહિં સમજવાનું નથી. પાશ્ચાત્ય નાટકમાં એ પ્રકારનું સંગીત (opera શિવાય અન્યત્ર) પરિચિત નથી.

(૧૮)

રુષે જનસ્ય વહુધાપ્યેકં સમારાધનમ્ એમ અર્થગર્ભ સંક્ષિપ્ત
વચનથી નાટકાભિનયની સર્વજનરંજની શક્તિ કવિ કાલિદાસે
સૂચવીછે તે યથાર્થ છે. આ સર્વરંજનશક્તિનું જીકું મૂળ સૂક્ષ્મ કલા-
વિધાનમાં છે.



પ્રકરણ ત્રીજું.

(ઇતિહાસ)

એ કલાવિધાનનાં તરવો વિશે વિચાર કરતા ખેલાં અભિનય-કલાના ઇતિહાસનું કાંઈક અવલોકન કરવું અસ્થાને નહિં ગણાય. એ કલાનો સ્વતંત્ર અને સુઘટિત ઇતિહાસ મેળવવો અશક્યવત્ હોવાથી નાટકના ઇતિહાસમાંથી સામગ્રી વીણી કાઢી તે અહિં વિદ્વાન્ વર્ગ આગળ રજૂ કરવી પડશે. અભિનય વિના નાટકનું અસ્તિત્વ હોઈ સકતું નથી. તેથી આ રીતે એકના ઇતિહાસમાં બીજાના ઇતિહાસનું દર્શન થવું સુલભ છે.

નાટ્યકલાના ઇતિહાસ અને ઉત્પત્તિનું જીંદું મૂળ છેક આદિ માનવસ્વભાવમાં છે. પ્રકૃતિથી જ મનુષ્યમાં નાટ્યકલાનું સાર્વત્રિક સ્થૂલ નિરીક્ષણ અનુકરણની વૃત્તિ રોપાયેલી છે. ઉપર કલા-વિધાનને સંબંધે અભિનયમાં સર્જન વ્યાપારનું અસ્તિત્વ આપણે જોયું; તે વાત ક્ષણભર બાદ કરતાં અભિનયનો મૂળ કારણો તો અનુકરણમાં જ છે, એ નિર્વિવાદ છે. આ અનુકરણની તિને સંબંધે પ્રસિદ્ધ જર્મન વિદ્વાન્ Schlegel કહેછે:—“Man is a great disposition to mimicry; when he enters vividly into the situation, sentiments and passions of others he involuntarily puts on a resemblance to them in gestures. Children are perpetually going out of themselves; it is one of their chief amusements to represent those grown people whom they have had an opportunity of observing, or whatever strikes their fancy; and with the happy pliancy of their imagination,

they can exhibit all the characteristics of any dignity they may choose to assume, be it that of a father, a school-master, or a king.”

(*Dramatic Art and Literature* ' p. 32)

“ અનુકરણ તરફ મનુષ્યનું વલણ ઘણું હોયછે; બીજાઓની સ્થિતિ, લાગણીઓ અને સંબળ લાવેનું મહણ તદ્દપ રીતે મનુષ્ય કરેછે, તે વખત પોતે અનાયાસ જ એ અન્યની ચેષ્ટાઓનું સાદરપ ધારણ કરેછે. બાલકો સતત પોતાનું સ્વરૂપ તથા ખહાર બાયછે; જે મહોટાંઓનું નિરીક્ષણ કરવાનો પ્રસંગ પોતાને મળ્યો હોયછે હેમની, અથવા જે જે કાંઈ પોતાની તરંગવૃત્તિને ચકિત કરેછે હેની, નકલ કરવી એ બાલકોનું એક મુખ્ય વિનોદકાર્ય છે; અને, પોતાની કલ્પનાશક્તિની ધન્ય વલનશીલતાને બળે, કોઈ પણ ગૌરવયુક્ત પદવી ધારણ કરવાની પ્રવૃત્તિ હેમને હોય હેની સર્વ લક્ષણરૂપાઓ એઓ પ્રદર્શિત કરી સકેછે, પછી તે આપની પદવી હો, શાળાના શિક્ષકની હો, અથવા રાજાની હો. ”

આમ અનુકરણની શક્તિની બીજરૂપ સ્થિતિ છે ખરી; પણ તે નાટ્યવ્યાપાર માટે બસ નથી. તે માટે એક આગળ ક્રમ ભરવાની આવશ્યકતા છે. Schlegel બતાવેછે તેમ—

“ To separate and extract the mimetic elements from the separate parts of social life, and to present them to itself again collectively in one mass (*Dramatic Art and Literature*, p. 32)

“સામાજિક જીવનના બિન્ન બિન્ન વિભાગમાંથી અનુકરણના અંશો કાઢીને છૂટા પાડવા, અને તે પાછા એક સમૂહમાં સમગ્ર રૂપમાં સમાજની સમક્ષ ઉપસ્થિત કરવા.”—

આ ક્રમ ભરાય ત્યારે નાટ્યકલાની ઉત્પત્તિ થાય. આ

વ્યાપારમાં કલાના કલામય સ્વરૂપને લીધે જ રસિક સર્જનવ્યાપાર આપોઆપ પ્રવેશ પામેછે, એટલું ઉમેરવાની જરૂર છે.

આ રીતે મનુષ્ય સ્વભાવમાં જ આ બીજા હોવાને લીધે જગતની સર્વ પ્રજાઓમાં નાટ્યવ્યાપારનું દર્શન થવું જોઈએ. અને, કેટલાક અપવાદ બાદ કરતાં, તેમ બહુધા જોવામાં આવેછે. પ્રાચીન ઇજિપ્ટનાં અતિ સૂક્ષ્મ વર્ણન હિરોડોટસે અને બીજા લેખકોએ આપેલાંછે તેમાં નાટ્યકલાની ચિત્રરેખા કોઇ પણ સ્થળે Schlegel-ને જાડી નથી. એથી ઉલટું ઇજિપ્ટના લોકોને ઘણું અંશે મળતા ઇટુસ્કનોમાં નાટક ભજવાતાં હતાં;—હાલની પાશ્ચાત્ય ભાષાઓમાં નાટ્ય માટેનો શબ્દ જળવાઈ રહ્યોછે તેનું મૂળ histrio તે નટના અર્થમાં ઇટુસ્કન ભાષાનો જ શબ્દ છે. અરબસ્તાન અને ઇરાનમાં ઝંચી કવિતાનું સાહિત્ય છે. પરંતુ નાટકો અને નાટ્યકલા નજરે આવતાં નથી. યૂરોપમાં મધ્યકાળમાં એ જ પ્રકારની સ્થિતિ હતી. ક્રિશ્ચન ધર્મ દાખલ થવાની સાથે ગ્રીક અને રોમન લોકો તરફથી ઊતરી આવેલાં નાટકો કોરાણે મૂકવામાં આવ્યાં;—હેમાં ક્રિશ્ચન ધર્મને પ્રતિકૂળ કલ્પનાઓ હતી તેથી તેમ જ અતિ નિર્લજ્જ અનાચારસ્વરૂપમાં એ નાટકો પતિત થયાં હતાં તેથી અને તે પછી ૧૦૦૦ વર્ષ સૂધી નાટક અને નાટ્યકલાનું પુનરુજ્જીવન થયું નહિં.

આ કલા એક પ્રજા તરફથી બીજાને મળેછે એમ કાંઈ નથી. આ કલાનું બીજા મનુષ્યસ્વભાવમાં, મનુષ્યસ્વભાવમાં રહેલી અનુકરણવૃત્તિમાં, હોવાને લીધે સ્વતંત્ર રીતે સર્વ પ્રજામાં—બાધક કારણો ના નડે તો—આ નાટ્યકલા ઉદ્ભવ પામેછે; તે એટલે સૂધી કે વિદ્યા વગેરેના સંસ્કાર વિનાની જંગલી પ્રજાઓમાં પણ કોઇને કોઇ રૂપમાં નાટ્ય એ સાર્વજનિક વિનોદસાધન તરીકે પ્રચારમાં હોયછે. Schlegel (પૃ. ૩૩) ના કહેવા પ્રમાણે અંગ્રેજ મુસાફરો પૃથ્વીપ્રદક્ષિણા કરી આવેલાના વૃત્તાન્તોથી જણાયછે કે South Sea Islands (દક્ષિણ સમુદ્રના દાપુઓ)માંની અતિ જંગલી પ્રજામાં

પણ સંસ્કારહીન આકારમાં રચાયલાં ને ભજવાતાં નાટકો જોવામાં આવ્યાં છે,—તેમાં જીવનમાંના કોઈ સાધારણ વૃત્તાન્તનું અનુકરણ વિનોદાર્થે કરવામાં આવતું હતું. યુરોપમાં પંદરમા સૈકામાં નાટકનું પુનર્જીવન થયું તે સમયમાં જે Moralities અને Mysteries નામની નાટકરચનાઓ ઉત્પન્ન થઈ ત્યેને પ્રાચીન ગ્રીક અને રોમન નાટકોના સ્વરૂપનો ગન્ધ પણ નહોતો લાગ્યો; ગ્રીક તથા રોમન નાટકોનો પુનઃપ્રચાર તે કાળ પછી થયેલો હતો. અર્થાત્ આ પુનર્જીવન તે-મનુષ્ય સ્વભાવની સ્વાભાવિક નાટ્યવૃત્તિને યોગે-પુનર્જીવન નહિ પણ સ્વયંભૂ પ્રથમ જીવન જ હતું.

નાટ્યકલાની ઉત્પત્તિ અથવા વિકાસમાં બાધક કારણોના નડતર વિશે ઉપર ઇશારો કર્યો, તેનાં ઉદાહરણ નાટ્યકલાને બાધક તત્ત્વો તપાશિયે. ઉપર કહ્યું તેમ યુરોપમાં મધ્યકાળમાં નાટકનો લોપ થયો હતો; હેનું મુખ્ય કારણ એ જ હતું કે ક્રિશ્ચન ધર્મના મતોને ક્ષોભ આપનાર વૃત્તાન્ત તથા સ્વરૂપ પ્રાચીન ગ્રીક અને રોમન નાટકોમાં હતાં. ઇરાન અને અરબસ્તાનમાં નાટકની ઉત્પત્તિ જ થઈ નથી; વસ્તુતઃ મુસલમાની ધર્મની કોઈ પણ પ્રજામાં નાટકનું દર્શન નથી થતું. અને હેનું કારણ એ જ કે નાટક વસ્તુ જ એ ધર્મના મતની વિરુદ્ધ છે. મૂર્તિખંડનના તીવ્ર જોસમાં કોઈ પણ પ્રકારનું અનુકરણ-ચિત્ર, શિલ્પ-વિધાન, અભિનય-તે એ ધર્મમાં મૂર્તિપૂજના ગન્ધથી કલુષિત માનવાનું એ પરિણામ છે. આ ધર્મવૃત્તિને લીધે-જેમ ક્રિશ્ચન ધર્મના ઉદ્ભવે કારણાન્તરોને લીધે યુરોપમાં મધ્યકાળમાં નાટકનો લોપ કર્યો તેમ-ભરતખંડમાં મુસલમાન રાજ્યનો પ્રવેશ થતાં ભરતખંડમાંથી પણ નાટકનો કેવળ વિનાશ નહિ પણ ક્ષય થયો જણાય છે. ચીન અને જાપાનમાં આ પ્રકારનાં કોઈ બાધક કારણ ન હોઈ નાટકની ઉત્પત્તિ સ્વતન્ત્ર રૂપે થયેલી છે.

નાટ્યકલા તરફ સ્વાભાવિક વૃત્તિ અને શક્તિ એ શુભ પળ જુદી જુદી પ્રજામાં નાટ્યકલાના વિકાસનું નિયામક બળ બનેછે. ગ્રીક લોકો રસિક કલાઓના સ્વાભાવિક શોધીને હોવાને લીધે એ પ્રજામાં નાટ્યકલાનો જેટલો વિકાસ થયો તેટલો શુદ્ધ કાર્યપરાયણ શામનોમાં સ્વતન્ત્ર રૂપે નહોતો. ગ્રીસમાં પણ એટિકાની બહાર નાટક અને નાટ્યકલાનો પ્રચાર નહોતો. રૂપેન અને પૌર્યુગલની પ્રજાઓ-વંશજાતિમાં અને ભાષામાં-નિકટ સંબંધવાળી છતાં, રૂપેનમાં નાટકકલા વિલક્ષણ વિકાસ પામી હતી, અને પૌર્યુગલમાં એ કલા ખેડાઈ જ નથી; એટલે સૂધી કે પ્રજાનું કોઈ નાટકગૃહ પણ એ લોકોમાં નથી. રૂપેનમાંથી આવતી નાટકમંડળીઓના-અપૂર્ણ સમજાતી રૂપેનિશ ભાષામાં લખવાતા ખેલો જોઈને જ એઓ સંતોષ માની રહ્યાછે. નાટકનાં ભાષાન્તર કે અનુકરણ કરવાનો પ્રયત્ન પણ કર્યો નથી. ઇટલીમાં પણ નાટ્યકલાની વૃત્તિની ખામી છે. અને તે શામનો-માંથી ઊતરી આવી હોવી જોઈએ. ‘ઓપેરા’ અને ‘એલેટ’ એ ઇટલી-માં ઊત્પન્ન થયેલાંછે-પરંતુ હેમાં નાટ્યકલાનો અંશ ગૌણ હોઈ સંગીત અને નૃત્યના અંશ પ્રધાન હોયછે. જર્મન પ્રજા તત્ત્વચિન્તન-પરાયણ વિશેષ હોવાથી નાટક અને નાટ્યકલા સંપૂર્ણરૂપમાં વિકાસ પામી નથી. પરંતુ ઇતર પ્રજાનાં લક્ષણોમાંના સર્વ કવિત્વમય અંશ લઈ પોતાનાં આગવાં લક્ષણો ઉમેરી નાટ્યકલાનું ઊંચું સ્વરૂપ સાધવા તરફ હેમનું વલણ છે. મોનિયર વુધલિયમ્સ પોતાના Indian Wisdom નામના પુસ્તકમાં (ખીજી આવૃત્તિના પૃષ્ઠ ૪૬૪મે) લખેછે:-“ Seme-
tic nations have never inclined towards theatrical representation. The book of Job is a kind of dramatic dialogue. The same may be said of parts of the song of Solomon, and there is occasional dialogue in the Makâmât of Al Harîrî and Thousand and one Nights; but neither the

Hebrews nor Arabs seem to have carried dramatic ideas beyond this point."

“સૈમેટિક પ્રભુઓનું વલણ નાટ્ય અભિનય તરફ કદી થયું જણાતું નથી. જોખનું પુસ્તક તે કાંઈક નાટકરૂપ ઉભયાલાપ છે. ‘સોંગ ઓફ સોલોમન’માંના કેટલાક ભાગનું સ્વરૂપ પણ એ પ્રકારનું કહેવાય અને અલ હુરીરીના ‘મકામત’ તથા ‘એક હજાર ને એક રાત્રિયો’માં પ્રાસંગિક ઉભયાલાપ આવેછે; પરંતુ ચાહુદીઓ તેમ જ આરબો નાટ્યકલાને આટલા કમથી આગળ લઈ ગયા નથી.”



પ્રાચીન ભારત તરફ હવે દૃષ્ટિ નાંખિયે. અહિં તો નાટ્યકલા અતિ પ્રાચીન કાળમાં પ્રવર્તતી હોય એમ જણાયછે. વેબર પોતાના ભારત સાહિત્યના ઇતિહાસ (History of Indian Literature) માં કહેછે:—

નાટકનો વિકાસ નૃત્યમાંથી શરૂ થયેલો છે; સંગીત પ્રથમ નૃત્ય જોડે મળ્યું; પછી મૂકાભિનય, સમૂહયાત્રા (procession) અને ઉભયાલાપ, એ અંશો બન્યા. આ ક્રમે પરિણામે નાટકનો વિકાસ થયો. પાણિનિયે નટસૂત્રોના ઉલ્લેખ કર્યો છે; હેમાંના એક અંથ શિલાલીનો અને બીજો કૃશાશ્વનો રચેલો છે, ‘શૈબાલી’ અને ‘કૃશારવી’ શબ્દોનો અર્થ ‘નટ’ થાય છે.

શતપથ બ્રાહ્મણમાં શ્લોકો હેવું ગોત્રનામ છે.

કુશીલવ—એમ પણ 'નટ'ના અર્થનો સ્પષ્ટ છે; પણ આશ્ચર્ય જોવી વાત એ છે કે પ્રાચીન હિન્દુ અને પારસીઓ અનેએ માનેલા એક પુરાતન વીરપુરુષનું નામ પણ કુશીલવ છે.

વેળર નટ ધાતુ તે નૃત્ત એ પ્રાચીન ધાતુનું પ્રાકૃતીભૂત રૂપ માનેછે. એ વિશે વખતે સંશય ઉત્પન્ન થશે. પરંતુ વધારે વિચાર કરતાં એ કલ્પના અસંભવિત નથી લાગતી: ત્ નો ટ અને ક્ક નો અ એમ સંસ્કૃતમાંથી પ્રાકૃતમાં આવતાં વિકાર થાયછે; તેમ જ પ્રાકૃત ભાષાએા સંસ્કૃતકાળથી ચાલી આવેલીછે એ પણ ધ્યાનમાં રાખતાં, આ કલ્પનાને પ્રુષ્ટિ મળેછે.

વેળરનું વલણ એ મત તરફ છે કે પ્રાચીન સાહિત્યમાં ન્યાં.

જ્યાં નટ વિશે કહેલું છે ત્યાં ત્યાં 'નૃત્ય'ને વિશે ઉલ્લેખ સમજવાનો છે, નાટ્યને વિશે નહિ; નાટકની ઉત્પત્તિ સંસ્કૃત સાહિત્યના મધ્યકાળમાં હતી. (બૌદ્ધ ગ્રંથોમાં નાટક અને નાટ્યને વિશે સ્પષ્ટ વચનો છે તે વિશે વેળરને સંશય ઉત્પન્ન થાય છે, એ ગ્રંથોના પ્રાચીનત્વ વિશે જ એ સંશય રાખે છે તેથી).

મરહૂમ હરિલાલ હર્ષદરાય ધ્રુવ* માને છે કે પાણિનિના સમયમાં અને તેથી પણ પૂર્વે વૈદિક કાળમાં, નાટકો હતાં. આધાર માટે પાણિનિયે કરેલો નાટ્યસૂત્રોનો ઉલ્લેખ અને વેદમાં 'નટ' અથવા 'શૈલૂષ' વિશે ઉલ્લેખ એ વાતો ઉપર ભાર મૂકે છે. વાસનેયી સંહિતા, તૈત્તિરીય બ્રાહ્મણ અને છાન્દોગ્ય ઉપનિષદ્ હેમાં 'શૈલૂષ'નો ઉલ્લેખ છે. છાન્દોગ્ય ઉપનિષદ્માં નારદ મુનિયે સંગીત અને નૃત્ય કલાઓનો અભ્યાસ કર્યાનું કહેલું છે. પરંતુ આ સર્વમાં નૃત્ય વિશે વચનો છે; અને નૃત્ય અને નાટ્ય એ બે એક વસ્તુ નથી.

ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર વિશેના પોતાના x નિબંધમાં હ. હ. ધ્રુવ હેવો મત બતાવે છે કે એ ગ્રંથ ઇસવી સનની પૂર્વે ચોથા સૈકાના પ્રથમ ચતુર્થ ભાગમાં રચાયો હશે. આ માટે આખ્યન્તર પ્રમાણ બતાવ્યાં છે;—જેવાં કે શક લોકો વિશે ઉલ્લેખ, અને થવનો વિશે, જૈનો વિશે, બૌદ્ધો વિશે, શ્રમણો અને બીજા યતિયો વિશે વચનો. (ગ્રંથના હસ્તલેખમાં તે શ્રમણ શબ્દ નથી પણ 'શ્રમિણ' છે પરંતુ હ. હ. ધ્રુવ કહે છે હેનો કશો અર્થ થતો નથી, તેથી 'શ્રમણ' એમ માની લીધું છે.). અર્થાત્-નાટ્યશાસ્ત્રની રચના નાટકોના પૂર્વ અસ્તિત્વની અપેક્ષા રાખે જ તેથી-ઈ. સ. પૂર્વે ચોથા સૈકાના આરંભની

* " Transactions of the Ninth International Congress of Orientalists." ના Vol. I ના પૃષ્ઠ ૨૯૯ મે આ ઉલ્લેખ એઓએ કર્યો છે.

x " Bharata Nāṭya Śāstra—or The Indian Dramatics by Bharata Muni"—" The Asiatic Review " Vol. II, page 355, 1896 A. D.

પણ પૂર્વે નાટકો અને નાટ્યકલા પ્રચારમાં હોવાં જોઈએ એમ હેમના મતે દર્શિત થાયછે.

પરંતુ આ વિશે મહારી અલ્પમતિ પ્રમાણે કાંઈક શંકાને અવકાશ છે. આ ગ્રન્થ એટલો પ્રાચીન ના હોઈ કાંઈક મોડા સમયમાં રચાયો હોવાનો સંભવ છે. હ. હ. ધ્રુવની એક દલીલ હેવી છે કે ગ્રન્થને અન્તેના આશીર્વાદ વચનમાં ગ્રન્થકારે પોતાના આશ્રયદાતાનું નામ મૂક્યું નથી. પરંતુ એ આશીર્વચનના છેલ્લા ચરણમાં *ભવલ નર-

* રા. હ. હ. ધ્રુવનો પ્રસ્તુત લેખ “ The Asiatic Quarterly Review ” માં પ્રગટ થયાનું ઉપર—કુટનોટમાં—જણાવ્યું જ છે. તે લેખમાં સદરહુ શ્લોકમાં મળત નથી, મળતુ છે; નીચે પ્રમાણે પંક્તિયો છે:—

કિંચાન્યત્ સંપ્રપૂર્ણા ભવતિ વસુમતી નષ્ટદુર્ભિક્ષરોગા ।

શાન્તિ ગૌબ્રાહ્મણાનાં મળતુ નરપતિઃ પાતુ પૃથ્વીં સમપ્રામ્ ॥

(અહિં પ્રથમ પંક્તિમાં મળતિ તે મળતુ ને બદલે ભૂલ્ય હશે એમ લાગેછે. અને “કાવ્યમાલા” ના અંક ૪૨ તરીકે પ્રગટ થયેલા ‘ભરત નાટ્ય-શાસ્ત્ર’માં મળતુ એમ પ્રથમ પંક્તિમાં છે. બીજી પંક્તિમાં મળતુ છે ત્હાં મળતુ એ આ નિબન્ધની કોક અન્ય પ્રસિદ્ધિમાં વાંચ્યાનું મ્હને સ્મરણ છે.—મહારો ભ્રમ હશે ?—પણ, મળતુ એમ હોય તો, નરપતિઃ પાતુ પૃથ્વીં સમપ્રાં એમ સમગ્ર પૃથ્વીનું રક્ષણ કરવાની આશિષ અમુક નૃપવિશેષને વિશે યોગ્ય સંભવે તે સામાન્ય રૂપે નૃપને લગાડવામાં અર્થશિથિલતા મ્હને તો લાગેછે. આ પ્રશ્નમાં વધારે ઊંડા ઊતરવાનું પ્રયોજન નથી.

[પ્રસ્તુત બે પંક્તિમાંથી પ્રથમનો અર્થ સદરહુ નિબન્ધમાં રા. હ. હ. ધ્રુવે વિલક્ષણ ક્યોછે: “ And what (is) more, that the earth (full of vasu or wealth) becomes full of Famine and Disease, (is) destroyed. ” આ અર્થદર્શન જોઈને તો અજબ જ થવાય-છે. “ પૃથ્વી (ધાન્યાદિકથી) પ્રપૂર્ણ અને દુર્ભિક્ષ (દુકાળ) તથા રોગ જેમાંથી નષ્ટ થયાછે હેવી થાઓ. ” એમ સ્પષ્ટ વ્યાકરણના નિયમથી સિદ્ધ, સરલ અર્થ થાય, ત્હાં “ વસુથી ભરેલી દુર્ભિક્ષ અને રોગથી ભરેલી થાયછે, (તે) નષ્ટ થાયછે—હેવો અર્થ કેવી બ્રાન્તાવસ્થામાં થઈ સકે તે કદપી સંકાપ્ત નથી. પરંતુ આ વિષયાન્તરતા છે, માટે બસ.]

પતિ છે તે શું છે? એ ઉપરથી કાંઈક કાલનિર્માણનું સાધન નહિ મળી સકે? આ દિશામાં શોધ ચલાવે તો પ્રકાશ મળવાનો સંભવ છે. તેમ જ આ ગ્રંથના કર્તૃત્વ સંબંધે હ. હ. દ્રુવ કાંઈક ભ્રમમય શેષભેળ કરી દર્ધને ગ્રંથની અતિ પ્રાચીનતા સ્થાપવા જાય છે, તે પણ દૃઢ પાયા ઉપર રચના નથી. એક સ્થળે હ. હ. દ્રુવ પોતાના નિબંધમાં ભરતમુનિના કોઇ શિષ્ય અથવા સંતાન નન્દિભરતની કૃતિ આ નાટ્યશાસ્ત્ર છે એમ અનુમાન કરે છે, અને તે સંકારણ રીતે; અને લગભગ બીજે જ ક્ષણે એ મહામુનિ ભરતની મહાશક્તિ અને સંગ્રાહક જ્ઞાનવિસ્તારનાં વખાણ કરી એમ જાસ આપે છે કે જાણે આ ગ્રંથ ભરતમુનિનો જ રચેલો હોય.

ભરતનાટ્યશાસ્ત્રનો કાળ ગમે તે હોય પણ એટલું તો નિર્વિવાદ હોવું જોઈએ કે નાટ્યશાસ્ત્રની ઉત્પત્તિ નાટકના ગ્રંથોની પૂર્વે ના હોઈ સકે, પછી જ સંભવે. કેમકે શાસ્ત્રમાં હેવાં સૂત્રો પૂર્વસ્થિત સાહિત્ય વગેરે સામગ્રીમાંથી ખેંચી કઢાય. બાષા પ્રથમ અને વ્યાકરણ પછી; કાવ્યગ્રંથો પ્રથમ અને કાવ્યશાસ્ત્ર પછી; દ્વંકામાં, લક્ષ્યગ્રંથ પ્રથમ અને લક્ષણગ્રંથ પછી,—એ તત્ત્વને અનુસારે નાટકગ્રંથ અને નાટ્યશાસ્ત્રનો પૂર્વાપરપણાનો સંબંધ પણ સમજવાનો છે. આ ધોરણને પરિણામે નીચેનાં બે વૈકલ્પિક અનુમાન ફલિત થાય છે.

(૧) અત્યાર સૂધી જાણમાં આવેલા સંસ્કૃત નાટકગ્રંથો (અર્થાત્ ત્હેમાંના મુખ્ય મુખ્ય ગ્રંથો) ની પછી લાંબા કાળે આ ભરતનાટ્યશાસ્ત્રનો ગ્રંથ રચાયો હશે;

અથવા તો

(૨) હજી સૂધી જાણમાં ના આવેલું હેવું અતિ પ્રાચીન અને જિયા પ્રકારની કલાસંપૂર્ણતાવાળું નાટકગ્રંથોનું સાહિત્ય આ ભરતનાટ્યશાસ્ત્રની પૂર્વે લાંબા કાળ ઉપર અસ્તિત્વમાં હશે.

સંભવાસંભવનું તોલન કરતાં પ્રથમના અનુમાનને પ્રુષ્ટિ વધારે મળે છે એમ મહારી અદ્ય મતિમાં જિતરે છે. મુખ્ય એક કારણ

એ છે કે આ ભરત નાટ્યશાસ્ત્રના ગ્રન્થમાં +કેટલાક વિષયો હેવા ચર્ચાયા છે કે જે ઇતિહાસના બહુ પાછલા અને અર્વાચીન સમયમાં જ પ્રગટ થયેલા છે, જે'વા કે રસ, નાયકનાયિકાભેદ, રૂપકનાં પેટાવિભાગ, ઇલાદિ. સંસ્કૃત નાટકોમાં 'પ્રસ્તાવના'ના ભાગમાં ભરતમુનિને નાટ્યાચાર્ય કરીને વર્ણુઆ હોય છે, અથવા નટોને ભરતપુત્રો કહ્યા છે, તે ઉપરથી આ અનુમાનને બાધ આવે એમ નથી. કેમકે-વેબરે (પોતાના Indian Literature ને પૃ. ૨૦૫ મે) કહ્યું છે તેમ-ધણીવાર આ પ્રસ્તાવનાઓ નાટકોને ઘણા કાળ પાછળથી વળગાડેલી હોય છે.

તેમ વળી એમ પણ સંભવે છે કે આ નાટ્યશાસ્ત્રનો ગ્રન્થ પાછળના કાળની કૃતિ હોઈ, ભરતમુનિનાં નટસૂત્ર પ્રાચીન કાળમાં રચેલાં હોય, અને તેના ઉપરથી આ નાટ્ય શાસ્ત્રની રચના થઈ હોય. માનવધર્મસૂત્ર અને મનુસ્મૃતિ વગેરે ગ્રન્થોની સ્થિતિનું સાદૃશ્ય લેતાં આ કલ્પના અસંભવિત નથી લાગતી. તો વળી એમ થશે કે એ પ્રાચીન નટસૂત્રોની પહેલાં નાટક ગ્રન્થોનું સાહિત્ય હોવું જ જોઈયે. પરંતુ એ વિશે તર્કવિતર્કમાં પડવાનું પ્રયોજન નથી. વિશેષ કારણ એ છે કે આપણા સંસ્કૃત ગ્રન્થોમાં પ્રાચીનતા, દેવલોકથી પ્રાપ્તિ, વગેરે હક સાબીત કરવાને સર્વ શાસ્ત્રાદિક ગ્રન્થોને પૌરાણિક અને કાલ્પનિક સ્વરૂપ આપવાનો પ્રચાર અતિ પ્રસિદ્ધ છે. પ્રસ્તુત નાટ્ય-

+ પુ. પ્ર. જૂન ૧૯૧૦ પૃ. ૧૭૫-૧૭૬ મે (બેલ્લક્કરના Deccan College Quarterly માંના લેખના ભાષાન્તરમાં) કેટલીક સૂચનાઓ છે—

ઉદા—રચની ગતિ શી રીતે અભિનયમાં બતાવવી; ભ્રમરથી થતો ગભરાટ શી રીતે બતાવવો; ઇ. ઇ. છે તે આ ભરત નાટ્યશાસ્ત્રમાં હોય તો તે શાકુન્તલ, પ્રિયદર્શિકા વગેરેમાંના વૃત્તાન્તોને અનૂલક્ષીને જ સૂચનાઓ થઈ જણાવાથી એ નાટકોની પછી જ ગ્રન્થ થયેલો કહેવાય.

Imperial Gazetteer of India (New Edition) Vol. III P. 264 ઉપરથી જણાશે કે A. A. MacDonell પોતાના સંસ્કૃત સાહિત્ય વિશેના લેખમાં 'ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર'ને ઈસવી સનના છઠ્ઠા સદ્કામાં મૂકે છે.

શાસ્ત્રના અન્યમાં પણ નાટ્યની પ્રથમ ઉત્પત્તિ સ્વર્ગમાં કહી છે. એ અન્ય પ્રમાણે:-કલિયુગના આરંભમાં નાટકોની ઉત્પત્તિ થઈ. ઇન્દ્રે બ્રહ્માને કહ્યું:-હેવો એક ખેલ જોવાની મારી ઇચ્છા છે કે જેમાં દૃશ્ય અને અવ્ય બંને અંશ હોય. આથી બ્રહ્માએ નાટ્યવેદ ઉત્પન્ન કર્યો. ઇન્દ્રના ધ્વજમહોત્સવને પ્રસંગે આદિમ નાટક ભરત-મુનિ તથા નારદમુનિયે લખ્યું.

આ પ્રકારની પ્રાચીનતા સ્થાપવા માટેની કલ્પનાશૈલી ગણીતી છે. તેમ જ હેવા પ્રકારમાં ઐતિહાસિક સત્યની કે ખીજની અપેક્ષા રાખવાની નથી તેમ ઉદ્દેશ પણ નથી હોતો તે રા. આણંદશંકરના એક હમણાંના લેખ ઉપરથી બહુ સૂચક રીતે ઉપસ્થિત થાય છે. મરહૂમ ગોવર્ધનભાઈ વિશેના ‘વસન્ત’ના સ્મારક અંકમાં એઓ લખે છે:- “‘સરસ્વતીચન્દ્ર’ એ અર્ચાચીન સમયના હિંદુસ્તાનના સાંસારિક, રાજકીય, ધાર્મિક વગેરે મહાપ્રશ્નોની ચર્ચાનો ‘આકરઅન્ય’ છે. હાલની તરેહની પ્રસ્તાવનાને બદલે પ્રાચીન રીતિની હેની પ્રસ્તાવના લખાઈ હોત તો તે કદાચ આ પ્રમાણે લખાત:-

‘કલિકાલમાં જ્યારે ભરતખંડમાં મનુષ્યોની બુદ્ધિનો હ્રાસ થયો અને મહાભારતનું રહસ્ય સમગ્રી શકાયું નહિ. ત્યારે વ્યાસ-જીએ પોતે દયા લાવીને મનુષ્યોને દેશકાલાનુસાર ધર્મ, અર્થ, કામ અને મોક્ષ એમ ચતુર્વિધ પુરુષાર્થ સમજાવવા માટે પ્રાકૃત ભાષામાં આ “સરસ્વતી ચન્દ્ર પુરાણ” રચ્યું.’ ”

(‘વસન્ત,’ ચૈત્ર, સંવત ૧૯૬૩; પૃષ્ઠ ૨૪૮).

પરંતુ આ પ્રાચીન શોધના વિષયમાં અહિં બહુ ઊંડા ઉતરવાનું પ્રયોજન નથી. એટલું તો સર્વ લોકો સ્વીકારે છે કે નાટક અને નાટ્યકલા ભરતખંડમાં અતિ પ્રાચીન કાળમાં ઉત્પત્તિ પામ્યાં હતાં. “Indian Wisdom” નામના અન્યમાં મોનિયર વુધલિયમ્સ લખે છે:-

“ When we come to actual dramatic writing we are obliged to confess that its origin like that of epic poetry, and of nearly every department of Sanskrit composition, is lost in remote antiquity. There is evidence that plays were acted in India as early as the reign of As'oka in the 3rd century B. C.” (P. 463).

“ નાટકમન્થોની રચના ઉપર આવિયે છિયે ત્હારે આપણે સ્વીકાર કરવો પડેછે કે વીરચરિતકાવ્યો તેમ જ સંસ્કૃત સાહિત્યના લગભગ સર્વ પ્રદેશોની પેઠે નાટકસાહિત્યની ઉત્પત્તિ અતિ દૂરસ્થ પ્રાચીન સમયમાં ગૂઢ રહેલી છે. છેક ઇસવી સન પૂર્વે ત્રીજા સૈકામાં અશોકના રાજ્યમાં હિન્દુસ્તાનમાં નાટકો જાજવાતાં હતાં એમ પ્રમાણ મળેછે. ”

આ સમયનાં નાટકોનું સ્વરૂપ મધ્યકાલીન સંસ્કૃત સાહિત્યમાંના નાટકો જેવું વખતે નહિ હોય. પરંતુ હાલ જણાયલાં નાટકોમાંના જૂનામાં જૂના નાટક-મૃચ્છકટિક-નો સમય જોતાં જણાયછે કે ઇસવી સનના પ્રથમ સૈકામાં અથવા તે પછીના સૈકામાં નાટકનું સ્વરૂપ પૂર્ણવિકાસમય બન્ધારણ પામ્યું હતું. એનિયર બ્રુહલિયમ્સનું વચન ટાંકિયે:—

“ At the same time the English reader, when told that the author of the earliast Hindu drama which has come down to us—the Mrichchha-kaṭika or “Clay Cart”—probably lived in the 1st or 2nd century of the Christian era, will be inclined to wonder at the analogies it offers to our own dramatic compositions of about fifteen centuries later. The dexterity with which the

plot is arranged, the ingenuity with which the incidents are connected, the skill with which the characters are delineated and contrasted, the boldness and felicity of the diction are scarcely unworthy of our own great dramatists. Nor does the parallel fail in the management of the stage-business, in minute directions to the actors and various scenic artifices. The asides and aparts, the exits and the entrances, the manner, attitude, and gait of the speakers, their tones of voice, tears, smiles and laughter are as regularly indicated as in a modern drama."

("INDIAN WISDOM.")

“ તેમ વળી આપણને મળી આવેલાં નાટકોમાંથી પ્રાચીનતમ નાટક-મૃચ્છકટિક-નો કર્તા ધણું કરીને ઈસવી સનના પ્રથમ અથવા બીજા સૈકામાં હયાત હતો એમ અંગ્રેજ વાચકને કહીશું તો એ કાળથી પંદર સૈકા પછીના આપણા દેશોના નાટક ગ્રન્થોની જોડે હેમાં જે અનેક સરખાપણાં નજરે પડે છે તે જોઈને હેને આશ્ચર્ય થશે. એ નાટકમાં વસ્તુસંકલનાનું ચાતુર્ય, વૃત્તાન્તોની ચૂંથણીની બુદ્ધિમત્તા, પાત્રોની સ્વભાવરેખાનાં આલેખન તથા પરસ્પર વિલક્ષણતાના પ્રદર્શનનું કાશલ, અને ભાષાશૈલીની પ્રગદ્ભતા તથા સુભગતા, આ સર્વ ગુણો આપણા પોતાના મહાન્ નાટકકારોની યોગ્યતાને પ્હોચાડે હેવા જણાય છે. તેમ જ રંગભૂમિની કાર્યવ્યવસ્થાની બાબતમાં, નટોને ઝીણામાં ઝીણી સૂચનાઓમાં, અને દરચરચનાની જુદી જુદી યુક્તિઓમાં પણ આપણા નાટકો જોડેનું સાદર્ય તૂટતું નથી. સ્વગત અને જનાન્તિક વચનો, પ્રવેશ અને નિષ્ક્રમણ, બોલનારાં પાત્રોની વર્તનની રીતિ, બોલ રહેવાની સ્થિતિ,

અને ચાલવાની ઢાળ, હેમના બોલવામાં સ્વરવિકૃતયો, અશ્રુપાત, સ્મિત, હાસ્ય;-આ સર્વ એ નાટકમાં આધુનિક નાટકોની પેઠે જ નિયમસર સૂચવાયલાં જોવામાં આવેછે. ”

આમ ત્હારે આપણે જાણેલા જૂનામાં જૂના નાટકના બંધારણમાં અર્વાચીન પાશ્ચાત્ય નાટકોના જેવી પૂર્ણ વિકાસસ્થિતિ દૃશ્યમાન થાયછે. એ ઉપરથી આપણા પ્રાચીન ભારતમાં નાટ્યકલાનો પણ પૂર્ણ વિકાસ આજથી લગભગ એ હજાર વર્ષ ઉપર થયેલો માનવાને આધાર મળેછે. નાટક અને નાટ્યકલા એ બંને પરસ્પર જોડાયેલાં હેવાં છે કે આ ઐતિહાસિક અનુમાન અભિનયકલાને પણ લાગૂ પાડી સકાશે. ત્હેમાં ખાસ કરીને ઉપરના ઉતારામાંના ઉત્તરાર્ધમાં નાટ્યકલાના અંશો વિશે જ વચનો છે તે આ અનુમાનને પુષ્ટિ આપેછે.

ઈ. સ. ના ૬ઠ્ઠા સૈકામાં મહાકવિ કાલિદાસનાં નાટકો, ૭ મા સૈકામાં રત્નાવલી નાટિકા, નાગાનન્દ નાટક; ૮ મા સૈકામાં મહાકવિ ભવભૂતિનાં નાટકો; અને પછી ૯ માથી ૧૨ મા સૈકામાં બીજાં નાટકો, મુદ્રારાક્ષસથી માંડીને વેણીસંહાર પર્યન્ત:-આ નાટકોનો કાળ લગભગ પાંચ સૈકા ઉપરાંત સુધી જવલંત કીર્તિવાળો હતો તે તો સુપ્રસિદ્ધ છે.

ત્હારે ઉપરના ઐતિહાસિક દર્શનનો સાર નીચે પ્રમાણે નીકળેછે:-

વૈદિક કાળમાં નાટકકલાનું અસ્તિત્વ શંકાઘસ્ટ છે; નૃત્ય-કલાનો જ સંભવ લાગેછે. પાણિનિના સમયમાં પણ તેમ જ.

અશોકના સમયમાં-અર્થાત્ ઈ. સ. પૂર્વે ૩મી સૈકામાં નાટકો ભજવાતાં હતાં.

ઈ. સ. ના ૧લા અથવા ૨મી સૈકામાં હાલ જાણીતું પ્રથમ નાટક-મૃચ્છકટિક (શૂદ્રક રાજાનું)-રચાયું.

પછી છઠ્ઠાથી ૧૨ મા સૈકા સુધી કાલિદાસ, બાણ (અથવા હેનો આશ્રયદાતા હર્ષ) ભવભૂતિ વગેરેનાં નાટકો જોવામાં આવેછે;

તે પછી મુસલમાનોનું રાજ્ય દાખલ થયા પછી નાટક અને નાટ્ય-કલા ક્ષીણ થતાં ગયાં એ વાત ઉપર નોંધી જ છે. હેનું મુખ્ય કારણ મુસલમાન ધર્મના મતોનું નાટ્યકલા જોડે અસંવાદીપણું તે વિશે પણ ઇશારો કર્યો જ છે. ખ્રીસ્તી કારણ-ગૌણરૂપ-એ જણાય છે કે એ સમયમાં સાહિત્યનો પ્રવાહ આખ્યાન, કથા, ધર્મગ્રન્થો ઇત્યાદિ માર્ગ તરફ વળી ગયો. અને તે ગ્રન્થો ચાલૂ દેશી ભાષામાં રચાવા લાગ્યા; સંસ્કૃતનો બહુધા ત્યાગ થયો.

યૂરોપનાં આજથી આશરે પાંચસેં વર્ષ ઉપરનાં નાટકો અને આ આપણાં પ્રાચીન સંસ્કૃત નાટકો વચ્ચે ઉપર સૂચવેલા સાદરય ઉપરથી એમ અનુમાન કરવાનું કારણ નથી કે એ યૂરોપિયન નાટકોનાં પૂર્વજ-ગ્રીક નાટકો-કનેથી આપણા પ્રાચીન નાટકસાહિત્યે કાંઈ મહણ કર્યું હશે. હેવા અનુમાનની વિરુદ્ધ મુખ્ય બે કારણો છે. એક એ કે પાંચસેં વર્ષ ઉપરનાં યૂરોપિયન નાટકો અને પ્રાચીન ગ્રીક નાટકો એ બે વચ્ચે બંધારણ વગેરેને સંબંધે મૂલગત બેઠ છે; અને ખ્રીસ્તી એ કે ઉપર નાટકસાહિત્ય અને નાટ્યકલાની ઉત્પત્તિ વિશે કહ્યું છે તેમ સર્વ પ્રજામાં નાટ્યની વૃત્તિ સ્વતન્ત્ર રીતે જ-અન્યોન્યની અપેક્ષા વિના જ-પ્રગટ થાય છે અને હેનો વિકાસ પોત-પોતાનાં સાંસારિક સંસ્થા, સ્વભાવ લક્ષણ વગેરેને અવલમ્બીને પોતાની મેળે જ બહુધા થાય છે.

‘બહુધા’ એમ વિશેષક વચન મૂકવાનું કારણ એ છે કે એક પ્રજા ખ્રીશ્ત પ્રજા જોડે ગાઢા સંબંધમાં આવે છે ત્યારે તો-અને કવચિત્ ટૂંકા સંબંધને પ્રસંગે પણ-એકની સંસ્થાઓની છાયા ખ્રીશ્તની સંસ્થાઓ ઉપર પડે છે. આપણી હાલની જ સાહિત્યની સ્થિતિ તરફ નજર કરીશું તો પાશ્ચાત્ય કવિતાની છાયા આપણી ગુર્જર કવિતા ઉપર કેટલી બધી દૃઢ અને સ્પષ્ટ પડેલી જણાય છે? તેમ અન્ય વિષયોમાં પણ જોઈ લેવું. પ્રાચીન ભારતના જ્યોતિષ ઉપર ગ્રીક શાસ્ત્રના સંસ્કાર પડેલા પ્રસિદ્ધ છે. તો પ્રશ્ન એ થાય છે કે

પ્રાચીન ભારતનાં નાટક અને નાટ્ય ઉપર કોઈ ઇતર પ્રજાનાં નાટક નાટ્યોની છાપ પડેલી કે કેમ ? ઇતિહાસથી જણાય છે કે ભારત પ્રજાને પ્રથમ ગ્રીક અને પછીથી મુસલમાન પ્રજાઓ જોડે સંબંધથી અને પ્રસંગ પડ્યા હતા. તેમાં મુસલમાન પ્રજાઓમાં તો નાટકનું અસ્તિત્વ જ નહોતું; એટલે રહી એક ગ્રીક પ્રજા. તો ગ્રીક લોકોનાં નાટકોની અસર સંસ્કૃત નાટકો ઉપર કાંઈ પણ પડેલી કે કેમ ?

આ પ્રશ્ન વિશે ઇતર વિદ્વાનો શું કહે છે તે તપાસીએ. વેબર આ પ્રશ્ન વિશે સંશયમાં દોડાયમાન રહે છે, ગ્રીક નાટકના સંસ્કાર ભારત નાટક ઉપર પડ્યા હતા એમ માનવા તરફ અને વળી ના માનવા તરફ એમ એનું વલણ જણાય છે. એમ્પર્સ Encyclopoedia માં લખનાર નીચે પ્રમાણે લખે છે:—

“ It (the Indian drama) only dates back to a time when the intercourse between Greece and India was close and frequent.”

“હિન્દુસ્તાનનાં નાટકોનો આરમ્ભ ફક્ત ગ્રીક લોકો જોડે હિન્દુસ્તાનનો વ્યવહાર નિકટ અને બહુવાર ચાલનારો થયો તે કાળથી જ છે.”

આ વચનમાં ગ્રીક નાટકના સંસ્કાર વિશે સ્પષ્ટ વચન નથી. પરંતુ એથી પણ વધારે ભારે હક કરનારો ભાવ સમાયો છે. આક સંસર્ગની પૂર્વે હિન્દુસ્તાનમાં નાટકો હતાં જ નહિં એમ કહેવાની ધૃષ્ટતા હામાં સમાયલી છે.

આથી વિરોધમાં વધારે વજનદાર વિદ્વાનનું વચન જોઈએ. મોનિયર વુધલિયમ્સ પોતાના Indian Wisdom નામના પુસ્તકમાં (પૃ. ૪૬૩-૪૬૫માં) લખે છે:—

“ At that period (i. e. in the reign of As'oka in the 3rd century B. C.) intercourse between India and Greece had certainly commenced, but it does not appear that the Hindus either bor-

rowed the matter or the form of any of their dramas from the Greeks. (See Lasson's Indian Art II, 507)."

“ એ સમયમાં (એટલે કે ઈ. સ. પૂર્વે ત્રીજા સૈકામાં અશોકના રાજ્ય વખત) હિન્દુસ્તાન અને ગ્રીસ વચ્ચે વ્યવહાર શરૂ થયો હતો એ નક્કી છે; પણ એમ જણાતું નથી કે ગ્રીક લોકો કનેથી હેમના નાટકોનું વૃત્તાન્ત અથવા સ્વરૂપ હિન્દુઓએ લીધાં હોય. ”

વળી એ પુસ્તકમાં લખેછે:—

“ At least its (i. e. the drama's) independent origin in Greece and India—both which countries gave birth independently to epic poetry, grammar, philosophy and logic—can scarcely be called in question, however probable it may be that an interchange of ideas took place in later times. In fact, the Hindu drama, while it has certainly much common with the representations of other countries, has quite a distinctive character of its own which invests it with great interest.”

“ કાંઈ નહિ તો જેમ ગ્રીસ અને હિન્દુસ્તાન એ બંને દેશમાં મહાકાવ્ય, વ્યાકરણ, તત્ત્વજ્ઞાન, અને તર્કશાસ્ત્રનો ઉદ્ભવ અન્યોન્યથી નિરપેક્ષ થયોછે, તેમ એ બે દેશોમાં નાટકની ઉત્પત્તિ પણ સ્વતન્ત્ર રીતે થઈ હતી તે વિશે ભાગ્યે જ શંકાને માર્ગ રહેછે; પછી પાછળના સમયમાં એ બે દેશો વચ્ચે વિચારોની આપકે થયેલી એ જાણે સંભવિત હોય તે જુદી વાત છે. વસ્તુતઃ હિન્દુ નાટકમાં ખીજ પ્રજાઓના નાટકોની સાથે સમાન અંશ ધણા છે એ નિઃસંશય છે, તોપણ હિન્દુ નાટકમાં પોતાનું એક પ્રકારનું અન્યવિલક્ષણ સ્વરૂપ છે, અને તે એ નાટકમાં વિશેષ રસ સમર્પેછે. ”

ભરતનાટ્યશાસ્ત્રમાં એક વાર્તા છે-ત્હેમાં એમ સાર છે કે સુર અને અસુરો વચ્ચે નાટ્યકલા બાબત વાદ થયો અને વિરૂપાક્ષે અસુરોનો પક્ષ તાણ્યો; તે વાર્તા વિશે મરહૂમ હ. હ. ધ્રુવ હેમના એ વિશેના નિબંધમાં લખેછે:—

“ If this be the fact (i. e. ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર is not taken beyond the 1st quarter of the 4th century B. C.) the claim of Virūpāksha might have been based on surer grounds and in a solid historic basis,—that the new foreigners and countrymen of Alexander and Megasthenes had told the people of India that they too had a prior claim to the Drama. This does not necessarily mean that one was indebted to the other for the valuable possession. But there was a time when the foreigners witnessed the strange Drama; when they saw themselves excelled, perhaps their leader put in his caveat, ending in a perfect reconciliation as seen above in the myth narrated here.”*

“ ભરતનાટ્ય શાસ્ત્ર ઈ. સ. પૂર્વે ચોથા સૈકાના પ્રથમ ચતુર્થાંશથી પૂર્વે જન્મી શકે એમ નથી એ વાત ખરી માનિયે તો વિરૂપાક્ષનો દાવો વધારે ખાતરી લાયક પાયા ઉપર સ્થપાયેલો અને દૃઢ ઐતિહાસિક પાયા ઉપર સ્થાયેલો હોવો જોઈએ; તે એ કે નવા પરદેશીઓએ, અર્થાત્ અલેક્ઝાન્ડર અને મિગેસ્થિનીસના દેશબંધુઓએ, હિન્દુસ્તાનના લોકોને કહેલું કે નાટકને વિશે હમારો પણ તમારી

* “Bharata Nāṭya Śāstra.”

The Asiatic Quarterly Review Vol. II, page 356, 1896 A. D.

પૂર્વે હક છે. આ ઉપરથી એમ કાંઈ અવશ્ય ફળતું નથી કે એ કીમતી મિલકત માટે એક પ્રજા બીજાના ઋણમાં હતી. પરંતુ હેવો વખત એક હતો (? હશે) કે જે વખત એ પરદેશીઓએ વિચિત્ર નાટક દીકું અને હેમાં પોતાના કરતાં હિન્દુઓને ચઢિયાતા જોઈને વખતે હેમના અગ્રણીએ પોતાની તરફથી ચેતવણી મૂકી, અને હેને પરિણામે ઉપર કરેલી વાર્તામાં જણાયછે તેમ સંપૂર્ણ સલાહ થઈ. ”

આ સ્થળે કહેવાની ફરજ છે કે આ ઉતારામાં હુ. હુ. ધ્રુવે જે બધા તર્કને વાસ્તવિક વૃત્તાન્તનું દૃષ્ટ રૂપ આપ્યુંછે. તહેને માટે એ અન્યમાં કરી પણ આધાર નથી. સુર અને અસુરો વચ્ચે તકરાર થઈ એટલા બીજ ઉપર જ આ બધી તર્કપરંપરા હેમણે બિખળવી કાઢી લાગેછે. અને ભરતનાટ્યશાસ્ત્રના કાળ વિશે મ્હેં ઉપર એક સ્થળે શંકાનાં કારણો બતાવ્યાંછે તે ઉપરથી વિશેષ રીતે આ તર્કરચના શિથિલ થઈ જાયછે.

પરંતુ આ સર્વ ચર્ચા ઉપરથી એટલું તો સિદ્ધ થાયછે કે ભરતખંડમાં નાટ્યકલા ગ્રીકના સંસર્ગનો સંસ્કાર પામ્યા વિના સ્વતન્ત્ર રીતે ઉદ્ભવ પામેલી હતી. ગ્રીક નાટકના અને હિન્દુ નાટકના સ્વરૂપ વચ્ચે કેટલો મૂલગત ભેદ છે તે વિચારતાં આ સંસ્કાર-ગ્રહણની કલ્પનાની નિર્બળતા જણાઈ આવેછે. ગ્રીક નાટકમાંનું chorus (ગાયકમંડળ) સંસ્કૃત નાટકમાં જણાતું જ નથી. માત્ર આરમ્ભમાં સૂત્રધારનું નાન્દીગાન આવેછે તે જુદા જ સ્વરૂપનું છે. ગ્રીક chorus તો નાટકના આરમ્ભથી અન્ત સુધી રંગભૂમિ ઉપર રહેતું, ગાતું, વગેરે કાર્ય કરતું. ગ્રીક નાટકમાં નટની સંખ્યા વધારેમાં વધારે ત્રણની હતી; સંસ્કૃત નાટકમાં તો વાર્તાને અનુરોધે જોઈએ તેટલી વધતી. એકંદર રીતે સંસ્કૃત નાટકનું બંધારણ અર્વાચીન કાળનાં (અર્થાત શેક્સપિયર વગેરેના સમયનાં) યુરોપીઅન નાટકોને મળતું છે, અને ગ્રીક નાટકનું સ્વરૂપ તેથી તદ્દન ભિન્ન છે. જે વખત ગ્રીક નાટકનું બંધારણ સાદું, અવિકસિત હતું તે સમયમાં

સંસ્કૃત નાટક આમ પૂર્ણ વિકસિત સ્વરૂપ પામી ચૂક્યું હતું તે ઉપરથી સંસ્કૃત નાટકની અત્યન્ત પ્રાચીન ઉત્પત્તિનું અનુમાન સહજ રીતે થાય છે.*

ગ્રીક સંસ્કારની કલ્પનાના આધારમાં મુખ્ય બે વાતો બતાવાય છે. એક તો સંસ્કૃત નાટકોમાં યવનીઓ પરિચારિકા તરીકે આવતી ઠેકઠેકાણે જોવામાં આવે છે તે. + પરંતુ આટલા ઉપરથી સંસ્કૃત નાટકને ગ્રીક નાટકની છાયા લાગ્યાના અનુમાન ઉપર એકદમ ઊતરી પડવાને પુરતું કારણ મળતું નથી. ગ્રીક સંસર્ગ પછી એ નાટકોની રચના થયેલી એથી વધારે કંમ અનુમાનનો જઈ સકશે નહિ.

બીજી વાત જરાક વિશેષ સચુક્તિકતાના આભાસવાળી છે. નાટકના પડદાનું નામ જલ્લનિકા એમ સંસ્કૃત નાટકોમાં જોઈએ

* સંસ્કૃત નાટક અને ગ્રીક નાટકના બંધારણના ઇતિહાસમાં વિપરીત ક્રમ જણાય છે. અતિ પ્રાચીનતમ કાળમાં સંસ્કૃત નાટકની ઉત્પત્તિ એક પાત્રના પઠનમાં થઈ હશે, પરંતુ આપણી જાણમાં તો જૂનામાં જૂના સંસ્કૃત નાટકનું બંધારણ શેક્સ્પીઅરનાં નાટકથી બિન્ન નથી. માત્ર અતિશય અર્વાચીન ઇતિહાસક્રમમાં એક પાત્રનાં પઠનનું રૂપ દેખાય છે. હેવા નાટકને ‘ભાણુ’ કહે છે. એક જ અંકનું એ નાટક હોય છે. હાલું (ક) એક જ ભાણુ જાણવામાં આવ્યું છે. હેમાં લોકાચારનું ચિત્ર વિલક્ષણ છે. કોલાહલપુરના નગર-માર્ગમાં વસન્તોત્સવ પ્રસંગે જુદી જુદી જાતના લોકો પોતાને મળે છે, હેનાં વર્ણન હેમાં નટ કરે છે.

[(ક) આ વચન Encyclopoedia Britannica માંથી લીધું છે. વસ્તુતઃ આ શિવાચનાં બીજાં ભાણુ પણ પ્રસિદ્ધિમાં આવ્યાં છે: ચતુર્માળી હવે તો સુવિદિત છે.

“Bhāsa and the authorship of the thirteen Triven-
drum plays” એ નામનો હીરાવન્દ શાસ્ત્રીનો નિબન્ધ, પૃષ્ઠ ૫ તથા ૬ જુઓ.]

+ એષ બાણાસનહસ્તાભિયવનીભિઃ પરિશ્રુત ઇતિવાગચ્છતિ પ્રિય-
વચસ્યઃ (શાકુન્તલ નાટક, ૨)

પ્રવિદ્ય શાકુન્તલ યવની (શાકુન્તલ નાટક, ૬)

પ્રવિદ્ય ચાપહસ્તા યવની (વિક્રમોર્વશીય નાટક, ૫)

છિયે. આ શબ્દનું બીજું રૂપ જવનિકા એમ પણ કેટલાક માનેછે. અને તે યવનો કનેથી લીધેલી એમ કલ્પના કરાયછે. પરંતુ ક્ષણભર સ્વીકારિયે કે જવનિકાનું અંગ યવનો કનેથી વખતે હિન્દુ નાટકમાં આણ્યું હોય, અને તે યવનો કનેથી લીધેલો શબ્દ હોઈ મૂળ વસ્તુ પણ હેમની તોપણ તેટલા માત્ર એક આનુષંગિક અંશ ઉપરથી આખા નાટકની ઉત્પત્તિ ગ્રીક નાટકમાંથી થઈ માનવાને, અથવા તો ભરતખંડના વસ્તુગત સ્વરૂપ ઉપર ગ્રીક નાટકની સમળ સંસ્કારછાયા પડી ધારવાને કશો આધાર મળતો નથી. તેમ વળી ‘જવનિકા’ શબ્દની ‘યવન’ ઉપરથી વ્યુત્પત્તિ કાઢવામાં કાંઈક સંદેહને માર્ગ રહેછે તે પણ નોંધવું જોઈયે.*

પ્રકરણ ૫ મું.

આમ એકંદર તપાસ કરતાં ભરતખંડમાં નાટક અને નાટ્ય-કલાની પ્રાચીનતા-અતિ પ્રાચીનતા-દૃષ્ટિગોચર અન્ય દેશોમાં નાટક અને થાયછે. હવે ઇતર દેશોમાં આ કલાની અને નાટ્યકલા. નાટકની સ્થિતિનું વીગતવાર દર્શન જરાક ટૂંકામાં કરી જઈએ. ભરતખંડમાં જોઈ ગયા; તે શિવાય પ્રાચીન તથા અર્વાચીન ગ્રીસ તથા રોમ, અર્વાચીન યુરોપ, ચીન, અને જાપાન-આટલા પ્રદેશ શિવાય અન્ય સ્થળોમાં નાટકના અસ્તિત્વનાં ચિહ્ન જણાતાં નથી. (સિયામનાં નાટક તે ભરતખંડનાં નાટકની એક શાખા જ છે.) ઇરાનમાં, અરબસ્તાનમાં કે કોઈ મુસલમાન દેશોમાં નાટકની ઉત્પત્તિ કે સ્થિતિ નથી. મુસલમાની ધર્મમત એ સંસ્થાની વિરુદ્ધ છે. મુખ્યાર્થમાં અને કેટલાંક બીજાં સ્થળોમાં નાટક પારકામાંથી આણેલાં છે તે આકસ્મિક યોગ

* ભરતે કે કાલિદાસે જવનિકા શબ્દનો ઉપયોગ કોઈ સ્થળે કર્યો નથી એમ. એસ. કે. એલવલ્લર Deccan College Quarterlyમાં લખે-છે. (હેનું લાખાન્તર યુ. પ્ર. જૂન ૧૯૧૦ માં પૃ. ૧૭૮ મે જુવો.)

છે, પરંતુ એ ખેત્રોમાં હસન અને હુસેન વગેરેના ઇતિહાસમાંના વૃત્તાન્તો વિષયભૂત થઈ Passion Plays કહેવાયછે તહેને એ વધારે મળતા આવેછે.

South Sea Islands (દક્ષિણ સમુદ્રના ખેટા)માં નૃત્ય, સંગીત અને મુખપાઠની સાથે ખેલ થતા, તહેનું વર્ણન પ્રથમ કેપ્ટન કુકે આપેલું છે. સંસ્કારહીન આ નાટકો હતાં. પરંતુ હેમાં જીવન-વૃત્તાન્તના કોઈ ભાગનો અભિનય કરવાનો પ્રયત્ન થતો. આ જંગલી પ્રજાનું નાટક હતું એ ભૂલવાનું નથી.

પેરુમાં સ્પેનના લોકોએ એ દેશ જત્યો તે વખત પછી તરતજ સ્પેનિશ પાદરીઓએ Quichua (કિચુઆ) ભાષામાં એ દેશના લોકો કનેથી સાંમળાને ઉતારી લીધેલું એક નાટક જાણમાં આવ્યું છે.

ઈન્ડિયામાં નાટકરૂપનું નાટક જાણ્યું નથી. પરંતુ નૃત્ય, સંગીત, કાંઈકે મૂકાભિનય તરફ વલણ, ભાંડપરિહાસ વગેરેનાં ચિહ્ન નજરે પડેછે.

યૂરોપમાં રોમન મહારાજ્યના વિનાશની સાથે બીજી બધી પ્રાચીન કલાઓ ભેગી નાટ્યકલા પણ પડી ભાગી. ક્રિશ્તન ધર્મના આદિકાળમાં નાટ્ય જોડે કાંઈ પણ સંબંધ રાખનાર માણસને baptism (બેપ્ટિઝમ) મળતું નહોતું. ધર્મગુરુઓના આ અણુસમઝૂ ઉત્સાહને અનુમોદન આપી જીલિયન શહાનશાહે એ જ પ્રકારનું આજ્ઞાપત્ર કાઢ્યું. જીલિયનના કાયદાના પ્રચારના સમયમાં ક્રિશ્ત લોકોના વિનાશાર્થે ક્રિશ્ત ધર્મગ્રન્થને આધારે રચેલાં mysteries નામનાં ધાર્મિક નાટકો દાખલ કરવાનો પ્રયત્ન થયો. થોડો કાળ જતાં શુદ્ધ નાટકને બદલે સર્વ બાજૂ પ્રસરતા અન્ધકારમાં પ્રકાશ આપવાને Saturnalian તમાશા, Feast of Fools અને Feast of the Ass જેવી રચનાઓ સિવાય કશું રહ્યું નહિ. (ધર્મસંસ્થા અને નાટક વચ્ચેના આ વિરોધનું એક પ્રકારનું પુનરાવર્તન ઇંગ્લાંડમાં Puritan સમયમાં થયેલું નજરે પડેછે.)

આ રીતે મધ્યકાળમાં યૂરોપમાં નાટક અને તહેને પરિણામે

નાટ્યકલા લગભગ વિલુપ્ત થયાં હતાં. હેતુ પુનરુજ્જીવન પ્રથમ ઇટલીમાં ૧૬ મા સૈકાના આરંભમાં થયું; સ્પેનમાં તેથી જરાક મોડું થયું (ત્યાં ૧૭ મા સૈકાનો પૂર્વાર્ધ તો સ્પેનિશ નાટકના ઉત્તમ દીપ્તિકાળને આંકે છે); ફ્રાન્સમાં Corneilleના કાળમાં નાટક શરૂ થયું; જો કે નિયમપૂર્વક પંચાકુટી કરુણનાટક પ્લેલગ્લેલ્લુ રચનાર તરીકે હેની પૂર્વે Jodella આવેલો હતો, અને તેની પણ પૂર્વે ધણાંક Mystery, Morality, જાત્યનાં નાટકો, તથા કેટલાંક પ્રહસનો, રચાયાં હતાં; જર્મનીમાં ૧૭ મા સૈકાના શુભારમાં; (એ સૈકાના અન્ત ભાગમાં પણ નાટક સંબન્ધી રુચિ પછાત સ્થિતિમાં હતી); અને ઇંગ્લાંડમાં ૧૬ મા સૈકાના મધ્ય સમયમાં એ સંસ્થાનું પુનરુજ્જીવન થયું. ત્યાં નાટક કાંઈક અપરિપક્વ રૂપમાં હતું. Miracle Plays અને Moralities જાત્યના ખેલો Reformation ની પૂર્વે લાંબા વખતથી હતા અને તે પછી પણ ટક્યા હતા; એ ધર્મસંસ્થાએ ઉત્પન્ન નહિં કર્યા હોય, પરંતુ ધર્મગુરુઓએ હેનો જલદી સ્વીકાર કરી લીધો હતો, અને અનેકવાર ધર્મગુરુ Mysteriesના રચનાર હતા અને ખુબવાર હેના ખેલમાં નટ તરીકે ભાગ લેતા હતા, એ પ્રકારના ખેલોનાં બન્ધનોમાંથી નાટક સંપૂર્ણરૂપે ૧૬મા સૈકાના મધ્ય ભાગમાં ઇંગ્લાંડમાં મુક્ત થયું.

પ્રકરણ ૬ ઠું.

નાટકના બંધારણનો ઐતિહાસિક વિકાસ હવે જોઈએ. નાટકનો વિકાસ થયા પછી અંકસંખ્યાનો નાટકનું બંધારણ; નિર્બન્ધ દાખલ થયો જણાયછે; શેક્સ્પીઅરના કાળમાં આરંભમાં નાટકોના અંકવિભાગ અને પ્રવેશવિભાગ હાલની પેઠે થયેલા નહોતા.

(Fortnightly Review, June 1907, p. 1107). ભારત-ખંડમાં તો નાટક જણાયાંછે ત્યારથી જ અંકવિભાગ નજરે પડે-

છે. હેમાં અંકની અમુક સંખ્યા અમુક પ્રકારના નાટકમાં વગેરે મર્યાદાઓ નાટક સંબંધી લક્ષણગ્રંથોમાં સ્થાપી છે.

પ્રાચીન ગ્રીક નાટકમાં અંકવિભાગ નહોતા. નાટકમાં પાંચ અંક જોઇએ એ નિયમ પ્રથમ હોરેસે સ્થાપ્યો અને આધુનિક યૂરોપનાં નાટકમાં તે બહુધા પળાતો જણાય છે; પરંતુ તે કરુણરસનાટકોમાં.

નટની સંખ્યા માટે નિયમ જૂના Attic કરુણરસનાટક શિવાય અન્યત્ર જોવામાં આવતો નથી. પ્રથમ એક નટની સંખ્યા નટ થૅરિપ્સે દાખલ કર્યો; ગાયકમંડળને આરામ આપી મદદ કરવા માટે. પછી ઇસ્કાઇલસે (Aeschylus) બીજો એક નટ ઉમેર્યો; અને ગાયકમંડળનું કાર્ય ઘટાડી ઉભયાલાપને જ વસ્તુનું મુખ્ય અંગ સ્થાપ્યું. અને સોફોકલિસે ત્રીજો નટ ઉમેરી એ અંશને સંપૂર્ણ કર્યો. આધુનિક નાટકોમાં તો ભારતખંડમાં તેમ જ યૂરોપમાં નટની સંખ્યાની મર્યાદા છે જ નહિ. અને કાંઈ બીજો જ છેડે જઈ નટમંડળના વિસ્તારમાં જ કાંઈ આકર્ષણ મનાતું જણાય છે.

ભારતખંડનાં પ્રાચીન નાટકોમાં એક અન્યવિલક્ષણ અંશ પ્રસ્તાવના અથવા આમુખ તે છે. પાશ્ચાત્ય પ્રસ્તાવના અથવા આમુખ નાટકોમાં Prologue કોક વખતે દાખલ થાય છે. પરંતુ હેતુ સ્વરૂપ જુદું છે. નાટકમાં આવનાર લગભગ સર્વ વૃત્તાન્તનો સંજ્ઞાસ્પે જ ઇશારો કરી પ્રેક્ષક મંડળને વાકેફ કરનારું પદ એક જ નટ પ્રથમ આવીને બોલી જાય છે તે Prologue. પરંતુ પ્રાચીન ભારત નાટકમાં આવનારી પ્રસ્તાવનાનું સ્વરૂપ તદ્દન જુદા પ્રકારનું અને કૌશલ-યુક્ત રચનાવાળું છે. એ પ્રસ્તાવનામાં સૂત્રધાર 'નાન્દી' ગવાઈ રહેતાં પ્રેક્ષક મંડળ આગળ પ્રસ્તુત નાટકના ઉપક્રમની ઇચ્છા પ્રગટ કરી, પછી નટી, અન્ય નટ, વગેરે જોડે સંલાપ આદરતાં પ્રસ્તાવનાના અન્તને નાટકના આરંભ જોડે ચાતુર્યથી જોડે છે; પ્રસ્તાવનામાંથી

નાટકમાં સંક્રમણ બહુધા સરલગામી જ થાયછે. શાકુન્તલ નાટકની મુદ્રારાક્ષસની વગેરે કેટલીક પ્રસ્તાવનામાં એ કૌશલ વિશેષ અમલકારવાળું છે તે સર્વેને વિદિત છે. વિક્રમોર્વશીય, ઉત્તરચરિત, વગેરેમાં જરાક જુદી રીતે પ્રસ્તાવના તથા નાટક વચ્ચે અનિયંત્રિત જોડાઈ છે તે પણ વિદ્વાનોથી અજ્ઞાન થઈ નથી.

આધુનિક ગુજરાતી નાટકમાં એ પ્રકારની પ્રસ્તાવના માત્ર નર્મદાશંકરના 'દ્રૌપદીદર્શન'માં જોવામાં આવેછે. મણિલાલ નલુભાઈ દ્વિવેદીકૃત 'કાન્તા' નાટકમાં 'પ્રસ્તાવના'નો અંશ આણ્યો જ નથી, અને કેવળ પાશ્ચાત્ય પદ્ધતિ જ સ્વીકારીછે. "જયકુમારી વિજય" વગેરે આજથી ચાલીસ વર્ષ ઉપરનાં તથા તે નમૂના ઉપર રચાયેલાં નાટકોમાં 'પ્રસ્તાવના' પ્રાચીન સંસ્કૃત નાટકોના ઢબની ના આણ્યતાં સૂત્રધાર આવી નાટકના વૃત્તાન્તનું એક વાર સવિસ્તર સારવર્ણન લાખણરૂપે કરી જાયછે. આ અરસિક પ્રકારનો હવે ત્યાગ જ થયો જણાયછે. સ્વતન્ત્ર નાટક હજી બહુ લખાયાં નથી, પણ થોડાંમણાં છે તહેમાં ત્યાગ થયોછે. અને તે ઇષ્ટ દિશામાં જ ગતિ થઈછે.

આ 'પ્રસ્તાવના' એમાં પ્રગટ થતા સૂત્રધાર વિશે તપાસ કરવામાં રસ પડે એમ છે. 'સૂત્રધાર'ની ઉત્પત્તિ તથા વિકાસ તપાસતાં 'પ્રસ્તાવના' એમાં હેતુ જે કાર્ય પ્રત્યક્ષ (સૂત્રધાર-ગ્રીક chorus) થાયછે તેથી કાંઈક વિશેષ વિસ્તારનો આપાર હેતો હશે એમ લાગેછે. 'પ્રસ્તાવના' માંની પ્રાસંગિક સૂચનાઓ ઉપરથી જણાયછે જ કે માત્ર નાટકનો આરંભ કરીને અદશ્ય થયા પછી હેતુ કાર્ય સંપૂર્ણ થતું નહોતું. પ્રેક્ષકમંડળની પ્રત્યક્ષ દષ્ટિ માટે હેતુ કાર્ય સમાપ્ત થતું એ ખરું, પરંતુ પડાની પાછળ રંગભૂમિની સર્વ વ્યવસ્થાનું કામ હેતો જ તન્ત્ર નીચે ચાલતું. સર્વ નટવર્ગને પોતપોતાના કાર્ય ઉપર લક્ષ રાખવા બાબત આજા કરવી વગેરે આડકતરી સૂચનાઓ પ્રસ્તાવનાઓમાં નજરે પડે

જ છે. વાસ્તવિક રીતે નાટકના સમગ્ર યન્ત્રને ચલાવવાનું સૂત્ર હેના હાથમાં જ રહેતું. Punch and Judy જેવા puppet-shows (પૂતળાં નચવવાના) ખેલ આપણુ દેશમાં-હમણાં હમણાંમાં જ લુપ્ત થયેલા-પ્રાચીન કાળથી આવેલા હોવા જોઇએ. એ ખેલોમાં સર્વ પૂતળાંને પડદા પાછળ ગુપ્ત રહેલો ખેલાડી પોતાના હાથમાં રાખેલી દોરી ખેંચીને નચાવતો;* તે ઉપરથી આ નાટકના નટોને પોતપોતાની પાત્રવ્યવસ્થામાં પ્રેરનાર અગ્રણીને સૂત્રધારનું નામ આપેલું એમ સંભવે છે. હેવા પૂતળાંના ખેલમાં નાટકની પણ ઉત્પત્તિનું દર્શન સંભવે છે;† પરંતુ નાટક ઉપરથી અનુકરણરૂપે અલ્પ નમૂના

* જે ઉપરથી wire-puller શબ્દ પ્રસિદ્ધ છે.

Wire-puller=one who pulls the wire as of a puppet or marionette.

Marionette=a puppet moved by strings as on a mimic theatrical stage.

“ મહાભારત ”ના શાન્તિપર્વના અધ્યાય ૨૯૪ ના પાંચમા શ્લોકમાં આવેલા રૂપોપજીવનં શબ્દનો સ્પષ્ટ સંબંધિત અર્થ વારાહગનાદિત્તિ મૂકીને નીલકંઠ પંડિતે પોતાની ટીકામાં જલમંડપિકા કરીને વિશેષ માહિતી નીચે પ્રમાણે આપી છે:—

રૂપોપજીવનં જલમંડપિકેતિ દાક્ષિણાત્યેષુ પ્રસિદ્ધં યત્ર સૂક્ષ્મં વસ્ત્રં
વ્યવધાય ચર્મમયૈરાકારૈઃ રાજામાત્યાદીનાં ચર્યા પ્રદર્શયતે ॥

આપણે રૂપોપજીવનના ખોટા અર્થના પ્રશ્ન જોડે સંબંધ નથી. અહિં તો એ જ જોવાનું છે કે નીલકંઠના સમયમાં ચામડાનાં પૂતળાં વડે રચાતા puppet-shows દક્ષિણમાં પ્રસિદ્ધ હતા.

આ સંબંધમાં અખો પણ આપણને મદદે આવે છે:—

“ આણં ચર્મ કેરાં બેા રૂપ । નટ દેખાડે ભાલ્ય અનૂપ ।
ચામખેડામાં ખેડે છપી । રમી રૂપ છપાવી લે ખપી ।

ખેલ ચાલે જે દીપક વડે । તેને અખા કાં ચે નવ નડે । ”

(છપ્પા; વિશ્વરૂપ અંગ, શ્લો. ૧ લો.)

× હાવા puppet-show ના ખેલ પ્રાચીનતમ હોવાનું કારણ મનુષ્ય-સ્વભાવમાં જણાય છે. ઈ. સ. ૧૮૬૮માં બે ઓકરાઓને (મહારો પુત્ર તથા

જેવાં પૂતળાં ખેલવાં, એ અર્થસંબન્ધ વધારે સુધટિત લાગશે.

પણ વેબર સૂત્રધારની વ્યુત્પત્તિ બુદ્ધી રીતે કાઢેછે. સૂત્રધાર એટલે માપવાની-આંકવાની-દોરી પકડનાર, અર્થાત્ સુતાર. (લાકડાંને કાપવા બેઠેલા માટે ગેરમાં પલાળેલી દોરીથી લીંટીએ છાપવાનું કામ સુતાર-મુખ્ય મેઝી-કરેછે તે સર્વને પરિચિત છે). સુતાર શબ્દ સૂત્રધાર ઉપરથી થયોછે અને સૂત્રધારનો અર્થ સુતાર પણ છે હેમાં વાદનું કારણ નથી. પરંતુ નાટકનો સૂત્રધાર તે પૂતળાંના ખેલની દોરી ચલાવનાર ખેલાડી ઉપરથી હોવાનું વધારે સંભવિત લાગેછે તે એ ખેલના અને નાટકના ઐતિહાસિક સંબન્ધ ઉપરથી જણાશે. નાટક જોડે સુતારનો શો સંબન્ધ તે પ્રથમ જોડે એમ નથી. પરંતુ વેબર એ સંબન્ધ નીચે પ્રમાણે બતાવેછે. એ કહેછે: પૂર્વ કાળમાં યજ્ઞકાર્ય માટે મકાન ગેરમાં કરવાનું કામ સૂત્રધારનું હતું- અને નૃત્ય તથા નાટ્ય એ મકાનમાં થતાં; એ ઉપરાંત બીજી રમત ગમતોની વ્યવસ્થા કરવાનું કામ સૂત્રધારનું હતું. આ કદ્દપના માટે આધાર કેટલો સખળ છે તે જરાક વિચારવાની વાત છે. પરંતુ હેમાં જોડા ના બિનરતાં એટલું જ કહેવું બસ છે કે આ વ્યુત્પત્તિથી પણ સૂત્રધાર તે stage-manager રંગભૂમિનો વ્યવસ્થાપક હતો એમ જણાયછે. પૂતળાંના ખેલની દોરી હલાવનાર એ મ્હારી કદ્દપના અને આ સુતારની વ્યુત્પત્તિ એ બેના ગુણદોષ વિશે વધારે લંબાણ

ભત્રીજો-બને દસ વર્ષના-ને) મ્હેં મર્યટ ઓફ વેનિસના ન્યાયસભાના પ્રસંગને વિવક્ષણ રીતે ભજવતા જોયા હતા: લાકડાંના કડકા, રમકડાં વગેરે-ને પોર્શિયા, શાયલોક, વગેરે પાત્રો બનાવી, ન્યાયસભામાં ગોઠવી, પછી બધો વૃત્તાન્ત પોતાના શબ્દોમાં પણ એ રમકડાં કને ભજવાવતા હતા. આ વૃત્તિ બાલસ્વભાવમાં રહેલી તે બહુ સૂચક છે. મનુષ્ય જતિના આદિસમય-માં એ પ્રકારની વૃત્તિ બીજરૂપ હોઈ હોવા puppet-shows પ્રચારમાં આવેલા.

x સૂત્રધાર: (સં); સુત્રધારો (પ્રા); પછી તકારમાં હકાર મળી જઈ સુત્યાર, (અ અને આ મળી જઈ) સુથાર. (હાલ પણ કેટલાક જણ 'સુથાર' કહેછે). પછી હકારનો દોષ થઈ-સુતાર.

કરવાને સ્થળ નથી. નાટ્યમંથમાં સૂત્રધારનું લક્ષણ નીચે પ્રમાણે આપ્યું છે:—

નાટ્યસ્ય ચતુષ્ઠાનં તત્સૂત્રં સ્યાત્સર્વોજકમ્ ।

રંગદેવતપૂજાકૃત સૂત્રધાર इति स्मृतः ॥

હેમાં તો ‘સુતાર’ની કલ્પના નથી જ; પણ તેટલા ઉપરથી પ્રાચીન ઉત્પત્તિને બાધ આવતો નથી.

નાટકના પ્રાચીનતમ અંધારણમાં સૂત્રધાર અને સ્થાપક એમ બે ભિન્ન ભિન્ન અધિકારીઓ હતા. સૂત્રધાર તે નાટક સમયનો ચાલક, Director, અને સ્થાપક તે રંગભૂમિનો વ્યવસ્થાપક, Stage-Manager, એમ વ્યવસ્થા હતી. સ્થાપક તે સૂત્રધારના હાથ નીચેનો અધિકારી, અને હેની નીચે વળી એક હેનો મદદગાર પણ રહેતો. “કર્પૂરમંજરી” માં નાન્દીનું ગાન સૂત્રધાર કરે છે એમ કેટલાક પડિતો માને છે, પછી તે ચાલ્યો જાય છે, ને તે પછી સ્થાપક આવીને પ્રસ્તાવના ચાલે છે. (Harvard Oriental Series માંનું “કર્પૂરમંજરી”; ડૉ. સ્ટેન કોનોનો હેમાં નિબંધ, પૃ. ૧૯૬; તથા એ જ પુસ્તકમાં નાટકના અંગ્રેજી ભાષાન્તરમાં પૃ. ૨૨૩ મે ૮ મી ટીપ જુવો.) આ બેદનું દર્શન માત્ર કરીને અહિં ચૂપ રહીશું.

ગમે તેમ સૂત્રધારનું મૂળ સ્વરૂપ હો, પણ એટલું તો લાગે છે કે સૂત્રધારનો કાર્યવ્યાપાર આપણે જાણેલાં સંસ્કૃત નાટકોમાં પ્રસ્તાવનામાં પ્રગટ થાય છે તે કરતાં પણ વળી વિશેષ કોક કાળે હશે; પછી તે કાળ એ નાટકોની પૂર્વનો કે પછીનો તે કહેવું કઠણ છે. એ કાર્યવ્યાપારનું સ્વરૂપ આજથી આશરે ૪૦ વર્ષ ઉપર ગુજરાતમાં પ્રવેશ પામેલી દક્ષિણી નાટક મંડળીઓના સૂત્રધારમાં કાંઈક દૃશ્યમાન થાય છે. એ નાટકના કાર્યક્રમ વિશે આગળ ઉપર કાંઈક વિસ્તારથી વર્ણન કરાશે. અહિં એટલું જ કહેવું બસ છે કે એ નાટકોનો સૂત્રધાર-પોતાની જોડેના ગાયકમંડળસહિત—નાટકનો આખો ખેલ ચાલતા સૂધી રંગભૂમિ ઉપર પ્રગટ જ રહેતો; તથા નાટક-

ના ખેલમાં સંગીતાદિકથી ભાગ લેતો. એ સૂત્રધાર અને ગાયકમંડળ જો કે ગ્રીક નાટકના Chorus (ગાયકમંડળ)થી બહુ રીતે ભુદા પ્રકારનાં કાર્ય કરતાં હતાં. તે પછી એ ગ્રીક Chorus જોડે હેની સરખામણી કરવી અનુચિત નહિં ગણાય; કાંઈક સમાન અંશને લીધે એ સરખામણી આપોઆપ પ્રાપ્ત થાયછે. સમાન અને અસમાન બંને અંશો સ્પષ્ટ રૂપે જણાય તે માટે એ બંનેનાં સ્વરૂપ સ્થામસ્થામાં મૂકું છું:—

ગ્રીક Chorus	જૂની દક્ષિણી નાટક મંડળીના સૂત્રધારનું ગાયકમંડળ.
૧ Chorusમાં સ્ત્રીઓ તેમ પુરુષો બંને હોતાં.	૧ ફક્ત પુરુષો.
૨ આખો ખેલ પૂરો થતા સૂધી રંગભૂમિ ઉપર Chorus રહેતું.	૨ સૂત્રધાર તથા ગાયકમંડળ પછી તે પ્રમાણે બધો વખત રહેતું.
૩ Chorus રંગભૂમિ ઉપર પ્રેક્ષક તરીકે, અથવા સાક્ષી તરીકે, રહેતું. ખેલમાં વિરામ પડે ત્યારે એ ગાયકમંડળ થયેલા ખેલના વિષય વિશે પદ્ય ગાતું અથવા બોલતું; આથી ખેલ ભજવનારાઓથી થયેલી અસર અથવા લાગણીમાં વધારો કરવાનું કાર્ય થતું. Hamlet, Act III scene i I માં પેટા નાટકનો એક નટ રંગભૂમિ ઉપર આવતાં હેમલેટ કહે છે:—This is one Lucianus, nephew to the	૩ સૂત્રધારનું ગાયકમંડળ પ્રેક્ષક કે સાક્ષી રૂપે નહિં પણ સંગીતમય prompter (પ્રેરક-જન) ની પદવીએ રહેતું. થયેલા ખેલ વિશે નહિં, પણ થનાર ખેલ વિશે એ ગીત ગાતું (કદી પણ બોલતું નહિં, હમેશાં ગાતું); અર્થાત્ ગીતમાં વિરામ પડતાં નટ-વર્ગ ગદ્યમાં એ ગીતાર્થનો અનુવાદ કરતા. તેમ જ અમુક પાત્ર કે પાત્ર-વર્ગ આવતા પહેલાં હેના પ્રવેશનાં સૂચક ગીત એ ગાયકમંડળ ગાતું. એક નાટકમંડળીમાં નટ

king' તે સંબંધે ઓપીસિયા-
કહેછે:-you are as good
as a chorus. આ
ઉપરથી લાગેછે કે ગ્રીક કોરસ
નાટકમાં બનવાના બનાવ પણ
વર્ણવતું અને નટનાં ઓળ-
ખાણ પણ આપતું.

૪ કોષ કોષવાર chorus
નાટકમાંનાં પાત્રોની તરફ અથવા
વિરુદ્ધ પક્ષ ધરતું હોય એમ
શ્રીખામણ, અથવા આશ્વાસન,
દેતું, અથવા પ્રોત્સાહન અથવા
નિષેધ કરતું.

૫ કોષ કોષવાર chorus
ના બે વિભાગ પડતા અને એ
બે વિભાગ વારાફરતી સ્કામ-
સ્કામા ગાતા અથવા બોલતા.
આ બે વિભાગ રંગભૂમિની એક
બાજુથી બીજી બાજુ ફરતા.

૬ થ્રેસિપેસે પ્રથમ દાખલ કરેલો
નટ chorus ની જોડે વારા-
ફરતી ગીત ગાવાને બદલે
એ ગાયકમંડળના નાયક-જોડે

વર્ગ પણ સૂત્રધારના ગાયકમંડળ-
ની જોડે પોતાની ભૂમિકાનાં
પદો ગાતા અને પછી ગદ્યમાં
અનુવાદ પાછા કરતા. લગભગ
'ઓપેરા' જેવું રૂપ આમ આવતું.
ફેર એટલે કે ગાયકમંડળ પણ
જોડે ગાતું; તેમ ગદ્યમાં પાછો
અનુવાદ થતો. (આમ મૂળે
જાંખું સ્મરણ છે). આ નવી
યોજના કાંઈ બહુ સ્તુતિપાત્ર ગુણ
તરીકે ગણાતી !

૪ આ પ્રકાર સૂત્રધારના
ગાયકમંડળમાં નહોતો. ઉપર
કહેલો એક જ મંડળીનો પ્રકાર-
પાત્રવર્ગ ગાયકમંડળ જોડે ગાય
તે-શ્રુદ્ધી જાણની વાત હતી.

૫ સૂત્રધારતું ગાયકમંડળ
અવિભક્ત રહી અચળ જ રહેતું
અને બધા સાથે મળીને જ ગાતા.

૬ સૂત્રધાર જોડે કોષ પણ
પાત્રજન વાર્તાલાપ કરતાં નહિ.
(ફક્ત વિદ્વષ્ટ, અને આ-
રમ્ભે આવાહન કરેલાં ગણ-

Coryphocus કહેતા હેની-
એડે પોતાનો વાર્તાલાપ કરતો.

૭ પ્રાચીન chorus નું
સંગીત શી રીતે રચાતું અથવા
હેતું સ્વરૂપ શું હતું તે ખાતરી-
થી જણાતું નથી. સંભવ હોવા
લાગે છે કે એ બહુધા પદ્ય નહિ
પણ આન્દોલનયુક્ત ગદ્યમાં
સાવેગ લાપણ હતું, અને નિઃ-
સંશય બહુ જ સાદું હોતું.

૮ Chorus ના સંગીતમાં
વાદ્ય સામગ્રીમાં વાંસળીઓ હોતી.

૯ Chorus ના મંડળને
માટે હેમનો મુખ્ય માણસ પોશાક
તથા masks (કૃત્રિમ મુખો)
પૂરાં પાડતો.

૧૦ શીખવતી વખત chorus-
ના મંડળને હેમનો નાયક
આવાનું પૂરું પાડતો તથા રહે-
વાને મકાન આપતો.

૧૧ ઐક્સની વેદિ(thymele)-
નાં પગથિયાં ઉપર chorusનો
નાયક વચમાં અને હેની
આસપાસ ગાયકમંડળ એમ
બેઠાં રહેતાં.

પતિ સરસ્વતી કાંઈક, સંભાપ
કરતાં; પરંતુ નાટકવૃત્તાન્તમાં
પાત્રજન તો ના જ કરતાં).

૭ સૂત્રધારના ગાયકમંડળનું
સંગીત સારો વિકાસ પામેલી
કલાયુક્ત હોતું; અને મરાઠી આ-
ખ્યાનોમાંની કવિકૃત પૂર્ણ રચના-
વાળી કવિતાઓ ગવાતી.

૮ સૂત્રધારના ગાયકમંડળને
મૃદંગ, મંજીરા, તંબૂરો, એ વાદ્ય-
સામગ્રીની મદદ રહેતી.

૯ સૂત્રધારના ગાયકમંડળને
ખાસ પોશાક નહોતા, તેમ કૃત્રિમ
મુખો તો નહોતાં જ.

૧૦ સૂત્રધારના ગાયકમંડળ-
ની સ્થિતિ જુદી જ હતી. એ
આખી નાટકમંડળીના માલિકના
આશ્રયમાં હતી.

૧૧ સૂત્રધારનું ગાયકમંડળ
તો જમીન ઉપર જ રંગભૂમિ-
ની બાજુ ઉપર બેઠું રહેતું; કોઈ
દેવ દેવતાની વેદિનો પ્રસંગ જ
હોતો નહિં.

બીજી હકીકત પ્રમાણે:—રંગ-
ભૂમિ ઉપર એક ભાગ orchestra
નામનો રાખવામાં આવે તો ત્યાં
chorus રહેતું. Orchestra
થી ૩ થી ૫ ફુટ ઊંચી રંગભૂમિ
હોતી.

યેલોપોનીશિયન લઘાઈ પછી નવા oligarchy (અર્થ
મંડળના રાજ્યતંત્ર)ના સમયમાં chorusને કાઢી નાંખવામાં આવ્યું
હતું; કેમકે Middle Comedy માં નિન્દા કરવાના મુખ્ય સાધન
તરીકે હેનો ઉપયોગ થવા લાગ્યો હતો.

ઉપરની સરખામણીમાંથી કેટલીક આધુનિક રંગભૂમિની સંસ્થા
વિશે સહજ વિચાર આવશે. પ્રાચીન chorusની જગા લુપ્ત થઈ-
છે; અને પાશ્ચાત્ય નાટકમાં (opera બાદ કરતાં) સંગીત નાટક-
થી તદ્દન જુદું જ પડી માત્ર એક અંક પૂરો થઈ બીજો શરૂ થતા
રહેલાં વચમાં વાદ્યમંડળ (orchestra) નું સંગીત દાખલ થયું છે.
આપણા દેશમાં ગુજરાતી મરાઠી નાટકોમાં સંગીત માટેના વાદ્યની સ્થિતિ
તપાસતાં જણાય છે કે પ્રથમ કાચરાજીની નાટકમંડળીમાં તેમ જ રણછોડ-
ભાઈની અને નર્મદાશંકરની મંડળીઓમાં નરવાંસારંગી વગાડનારા
રંગભૂમિની બાજુ ઉપર અર્ધગુપ્ત રહી નટવર્ગનાં ગાતરે મદદ
આપતા. હવે નરવાંસારંગી લુપ્ત થઈ એ સ્થળે હાર્મોનિયમે પ્રવેશ
કર્યો છે.

તામિલ નાટકોમાં સંગીત અને નૃત્ય નાટકવૃત્તાન્ત જોડે
મિશ્ર જ હોય છે.

સિંધમાં નાટકોમાં સંગીત નાટકના અંગમાં જ લગેલું હોય-
છે. ત્યાં પણ હાર્મોનિયમે રંગભૂમિ ઉપર હુમલો કર્યો છે.

બંગાળી નાટકમાં આરમ્ભકાળમાં નટને ગાવાનાં ગીતો નટો
નહોતા ગાતા, પરંતુ પડદા પાછળથી સંગીતકુશલ માણસ ગાતા.

હવે તો નટ વર્ગ જ ગાય છે. (આ પ્રાચીન પદ્ધતિ-જૂની દક્ષિણી નાટક મંડળીઓમાં સૂત્રધારનું ગાયકમંડળ ગાય અને નટવર્ગ ચલમાં બોલે, એ માર્ગથી કાંઈક જુદી પણ હેની જોડે સરખાવાય હેવી છે). હાલમાં એક નવી નાટકમંડળી બંગાળામાં બની ચક્રિ છે તેમાં ખેલ ચાલતી વખતે પણ પૂર્ણ ઓર્કેસ્ટ્રા (orchestra) ના વાદ્યની સાથે સંયુક્ત ગીતો ગવાય છે. ઓર્કેસ્ટ્રાના રૂપનું વાદ્યસંગીત પણ રાખ્યું છે. તેમાં પાશ્ચાત્ય વાદ્યો તથા એક બે આપણાં વાદ્યો વપરાય છે. પડદો પડે તે વખત, બે અંકની વચ્ચે, તથા નાટકને આરંભે અને અંતે, એ વાદ્યમંડળનું સંગીત વગાડાય છે. વાદ્યો પાશ્ચાત્ય છતાં સંગીત આપણું જ વગાડાય છે. રંગભૂમિની બહાર આ વાદ્યમંડળ ગોઠવાય છે.

આધુનિક પદ્ધતિનાં નાટકોની પૂર્વના કાળમાં 'યાત્રા' નામના ખેલ થતા હતાં તેમાંનાં ગીતો નટવર્ગ નહોતા ગાતા, પણ ખેલ ના બજવનારું એક સ્વતંત્ર ગાયકમંડળ એ ગીતો ગાતું હતું. આ સંસ્થા તો પૂર્વોક્ત દક્ષિણી નાટકમંડળીના સૂત્રધારના ગાયકમંડળના જેવી જ તદ્દન જણાય છે. અને તેથી ખાસ ધ્યાન ખેંચે છે.

પ્રાચીન સંસ્કૃત નાટકોના સમયમાંનું સૂત્રધારનું સંગીત શ્રીક chorus ના સંગીતથી એક વિશિષ્ટ રીતે જુદું પડે છે: શ્રીક chorus સમગ્ર નાટકકાર્યમાં સંગીતાદિ ભેળવતું; અને સંસ્કૃત નાટકોનો સૂત્રધાર તો નાન્દીના સંગીત પછી સંગીતપરત્વે તો મૂક રહે છે; માત્ર પ્રસ્તાવનામાં નટીનું એકાદ સંગીત આવતું અને અંતે સૂત્રધારનો અનુબંધમાં પદોદ્ગાર થતો; તે પછી સમગ્ર નાટકમાં કશે સંગીતસંબંધ ગાયકગણનો તો નહોતો જ,

Chorusની ચર્ચા પૂરી કરતાં ભવાઈમાંના સંગીતમંડળને વિશે બે બોલ નોંધી બંધ કરીશું. ભવાઈમાં ભૂંગળ તથા કાંસીજોડા એ મુખ્ય વાદ્ય-બીજાં વિરલ પ્રસંગે-હોય છે; મૃદંગ પણ હોય છે. (હાલમાં કવચિત્ વિરલ પ્રસંગે હાર્મોનિયમ પણ ભવાઈમાં દાખલ થયું-

છે.) અને ભવાઇયાનો નાયક અને હેની જોડે થોડાક ગાનારા જુદા જુદા રાગોમાં-તહેમાં બહુધા પરજ, કાલિંગડો, આશ્વારી જેવા રાગોમાં-ગાયનો ગાયછે. એ ગાયનેનો ભજવાતા વેશનાં વૃતાન્ત, જોડે સંબંધ શો હોયછે તે જોતાં જણાયછે કે ઘણે ભાગે એ સંબંધી જ ગીતો ગવાયછે. અને કેટલાક વેશોમાં પાત્રવર્ગ પણ- ગાયકમંડળ સાથે અથવા સ્વતન્ત્ર રીતે-ગીતો ગાયછે. પાત્રવર્ગમાંથી કેટલાંક નૃત્ય પણ કરેછે. ગીતો ગવાતાં જાયછે તે સાથે નૃત્ય કરેછે અને કેટલાંક અંગવિક્ષેપ કરેછે.

નાટકોનું એક ખીજું આનુષંગિક અંગ વિદ્વષક છે. પ્રાચીન ગ્રીક નાટકમાં વિદ્વષકને મળતું પાત્ર અણ્યા-
(વિદ્વષક) માં જણાતું નથી. પ્રાચીન સંસ્કૃત નાટકોમાં બહુધા બધામાં વિદ્વષક આવેછે; એ નાયક- નો વિશ્વાસપાત્ર મિત્ર હોઈ દેખાતો મૂર્ખ પણ અન્દરખાનેથી શુદ્ધિમાન સલાહકાર હોયછે, જાતે બ્રાહ્મણ હોઈ બ્રાહ્મણના ધર્મ ના સાચવનારો, બ્રહ્મબન્ધુ અર્થાત્ અધમ બ્રાહ્મણ જ એ હોયછે. હેનાં નામ અનેક છે, વિદ્વષક, માણુત્રક, ઇત્યાદિ. હાલ જણાયલા જૂનામાં જૂના નાટક-મૃચ્છકટિકમાં વિદ્વષક અથવા હેને પ્રતિરૂપ પાત્ર જોવામાં આવતું નથી, તેમ કેટલાંક પાછલા સમયનાં નાટકોમાં પણ વિદ્વષક જણાતો નથી:-ઉદા. કર્પૂરમંજરી, બાલરામાયણ, વિદ્યશાલ- બંજિકા. આ નાટકોનો સમય ૮ માં ૯મા સૈકાનો મનાયછે.

અર્વાચીન ગુજરાતી નાટકોમાં ‘જયકુમારી વિજય’, ‘ઉત્તર જયકુમારી’, ‘કાન્તા’ વગેરે કેટલાંક નાટકોમાં વિદ્વષકને સ્થાન મળ્યું નથી. અને હાલના સમયનાં નાટકોમાં વિદ્વષકની સ્થિતિ વિશે આગળ ઉપર કલાના વિભાગમાં કહેવાશે.

જૂની મરાઠી નાટકમંડળીઓ વિશે ઉપર કહ્યું છે-જે ગુજ- રાતમાં ફરતી ફરતી ૪૦ વર્ષ ઉપર આવી હતી ને હેમાં સૂત્રધારનું ગાયકમંડળ છેવટ સૂઝી રંગભૂમિ ઉપર રહેતું-હેમાં વળી વિદ્વષકની

સ્થિતિ વિલક્ષણ હતી. નાટકને આરંભે જ (ગણપતિ સરસ્વતીના પ્રવેશ પછી તરત) વિદ્વષકનો પ્રવેશ થઈ, સૂત્રધાર જેડે ટોળ ટપ્પાનો સંવાદ કરી, વિદ્વષક આખા નાટકના ખેલ સુધી રંગભૂમિ ઉપર રહેતો, વચમાં આવતો જતો રહેતો પાત્ર વર્ગ જેડે વૃત્તાન્તાભિનયમાં અસંખ્ય ટોળ ભેળી શામેલ રહેતો, અને એકંદર રીતે નાટકના વૃત્તાન્ત જેડે અતિશયિલ રીતે જેડાયેલો અથવા ન જેડાયેલો, પણ અડકેલો, રહેતો.*

મૂળ હેતુ વિદ્વષક દાખલ કરવાનો એ જ હતો કે વૃત્તાન્તના મજ્બીર, કરુણ ઇત્યાદિ અંશોના ભારનું અયોગ્ય દબાણ પ્રેક્ષકના હૃદય ઉપર ના થાય અને હેને આછું કરવાને કાંઈ હાસ્યરસનું રસિક

* શેક્સ્પીઅરની પૂર્વ ઇંગ્લાંડમાં પણ કવચિત્ આ પ્રકારની વિદ્વષકની સ્થિતિ રંગભૂમિ ઉપર બધો ખેલ ચાલતા સુધી હતી. Tarleton નામના પ્રસિદ્ધ મસ્કરા વિશે જર્વાઈનસ કહેછે :—“ Small, ugly, rather squinting, flat-nosed, he enlivened his hearers if he only showed his head on the stage, and spoke not a word ; with the same words which in the lips of another would have been indifferent, he made the most melancholy laugh. But with this applause he committed an abuse which was inconsistent with true art. He and the fools of his time regarded the play in which they acted no otherwise than the court and the streets, where they could continue their part, which was unvarying. They remained on the stage not merely in certain scenes, but during the whole piece; they improvised their jests as occasion offered; they conversed, disputed, bantered with their hearers, and their hearers with them, and in these contests Tarleton was pre-eminent.” આ અનિષ્ઠ સ્થિતિ શેક્સ્પીઅરે સુધારી દીધી. (Gervinus, p. 95 જુવે.)

પ્રમાણમાં ને રસિક પ્રસંગે મિશ્રણ થાય. એ હેતુનો ઉપરના પ્રકારની સ્થિતિમાં વિલોપ થતો.

ભવાઈમાં જૂઠ્ઠા અથવા રંગસો વિદૂષકની ઉત્તમ ભાવનાને અધમાધમ કક્ષામાં આણી મૂકનારો છે. જ્યાં લગભગ આખા દેશમાં કાંઈને કાંઈ અસ્વીકૃતતા હોયછે, ત્યાં આ જૂઠ્ઠાને તો અસ્વીકૃતાના શિખર ઉપર ચઢેલો સર્વોપરિ ગુરુરૂપ જ જોઈએ જાય. આમ છે ત્યાં ઉપર કહેલો ઉત્તમ રસિક હેતુ સિદ્ધ થવાનો પ્રશ્ન જ ક્યાં રહ્યો ? કેટલાક વેશો બાદ કરતાં બાકી ધણા ખરા વેશોમાં જૂઠ્ઠા શિથિલ સંબન્ધે જોડાયેલો રહી રંગભૂમિ ઉપર જ રહેછે. હેનો સ્વતન્ત્ર વેશ નથી. બધા વેશમાં એ પોતાનાં ટોળ બેળેછે.

રાસધારીના ખેલોમાં કૃષ્ણનો બાળગોઠિયો લાલો મનસુખો વિદૂષકની જગા કાંઈક ઠીક રીતે લેછે એમ હું ધારું છું.

યુરોપનાં નાટકોમાં શેક્સ્પીઅરનાં નાટકોમાં તો Fool કેટલાંક નાટકોમાં આવેછે, જેમકે King Learમાં. અને હેતું લક્ષણ બાજુ દર્શાવે મૂર્ખ પણ ખરી રીતે સુઘ અને નાયકનો હિતચિન્તક અને વફાદાર મિત્ર એમ છે. બીજાં નાટકોમાં Foolનું સ્વતન્ત્ર પાત્ર દાખલ નથી હોતું ત્યાં બીજાં કોઈ કોઈ હાસ્યરસપર પાત્ર દાખલ કરી કરુણ રસની કાંળી ઘટામાં યોગ્ય વખતે કાંઈ વિનોદના ચમકારા કરી પ્રકાશ આપેછે; જેમકે એકમેથમાં પોર્ટર (દરવાન), હેમલેટમાં Grave-digger (ઘેર ખોદનાર),-વગેરે.

યુરોપમાં આ Fool અથવા clown એ પાત્રની ઉત્પત્તિ Moralities અને Miracles નામના મધ્યકાળમાં અને તે પછી થતા ખેલોમાંના Devil અને હેનો સાથી Vice એ પાત્રોમાંથી થઈ જણાયછે. Sapience (જ્ઞાન) અને Justice (ન્યાય) વગેરે રૂપકથી કશ્વેલા ભાવરૂપ પાત્રોનો બાર હલકો કરવા માટે એ પાત્રો યોગ્યલાં હતાં. હેમાં Vicedu' મૂળ પ્રાચીન હતું, અને ઘણે ભાગે હેને Foolનો પહેરવેશ પહેરાવતા. રાજદરબારમાં અથવા અમીરોના

મહેશમાં એક મરકરા રાખવાના રિવાજ ઉપરથી Vicenો આ ખેર-વેશ સૂચવાયો હતો. Vicenાં અનેક નામાન્તર હતાં;-Slight, Ambidexter, Sin, Fraud, Iniquity ઇત્યાદિ. પણ હેનું હમેશનું કર્તવ્ય એ હતું કે પ્રેક્ષક મંડળના લાલ તથા વિનોદને માટે હેના માલિક Devilને હેરાન કરવો અને ચીઢવવો. ક્રમે ક્રમે પછી એ ધરના મરકરા જેડે બળી ગયો અને અન્તે નાટકમાં વિદૂષક (Fool) રૂપે ટકી રહ્યો.

તામિલ નાટકમાં વિદૂષકને મળતો શબ્દ નથી પરંતુ હાલ હેને ‘આહાર્યકરણુ’ કહેછે. લૌકિક શબ્દ ‘ચોપર્ધ કુચરી’ છે, હેનો અર્થ મ્હોટા પેટવાળો નાટકમાંનો નર્તક.

સિન્ધમાં નાટક વિદૂષક વિનાનાં કવચિત જ હોયછે. પ્રાચીન ‘મરકરા’ અને ‘નાચા’ઓનું સ્થાન વિદૂષકે લીધુંછે.

બંગાળી નાટકમાં આરમ્ભકાળથી સંસ્કૃત નાટક જેવો વિદૂષક દાખલ હાલના કાળ સૂધી છે. પૌરાણિક અને પ્રાચીન ભારતના પ્રસંગોમાં નાટકો રચાયાં ત્યારે હેનો પ્રથમ સ્વીકાર થયો હતો. ‘ચાત્રા’ નામનાં નાટકોમાં વિદૂષક દેખા દેતો હતો.

નાટકનો અભિનય કેટલા સમય સૂધી ચાલ્યો જોઇએ એ

પ્રશ્ન ટૂંકામાં જોઈ લઇએ. ગ્રીક નાટક માટે

(નાટકના અભિનયનું Unity of Time-નાટકના વૃત્તાન્તની કાલ કલમાન) સંબન્ધે અવિચ્છિન્નતા-ના નિયમને લીધે એ

નાટકો ટૂંકા વખતમાં જ સમાપ્ત થતાં હોવાં

જોઇએ. ગ્રીકમાં કેટલાંક નાટકો આઠ આઠ દિવસ સૂધી ચાલતાં હતાં. જાપાનનાં નાટકોમાં જુદા જુદા નમૂનાના ખેલોનો સમાવેશ થાયછે અને તે સૂર્યોદયથી તે સૂર્યાસ્ત સૂધી ચાલેછે. સંસ્કૃત નાટકોમાં કેટલાંક લાંબાં છે ને કેટલાંક યોગ્ય મર્યાદાવાળા લંબાણુનાં છે. ‘માલતીમાધવ’ જેવું નાટક કંટાળો ઊપજે એટલું લાંબું ચાલવાનું. હાલના સમયનાં અંગ્રેજી નાટકો રાત્રના ૮ થી ૧૧ વાગ્યાં સૂધી ચાલેછે. અને રસનું સ્વરૂપ સાચવવા માટે બહુ લંબાણુ

અનિષ્ટ જ છે. પરંતુ આપણી આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર તો જેમ લંબાણુ તેમ વધારે સંતોષ એમ થયું છે. નાટકની આ કસોટીથી પરીક્ષા કરનારા લોકો તો—“ આ નાટક તો કાંઈ કામનું નહિં. ” પૈસા છીનવી લીધા. બાર વાગતામાં તો અંધ કરી દીધું. ” એમ ફરિયાદ કરનારા જ હોય છે. જાણે કે ગુણનું માપ વખતના લંબાણુથી જ થતું હોય એમ આ પૈસાની દૃષ્ટિથી જ જોનારો વર્ગ રસ-પરીક્ષા કરે છે. એ શોચનીય છે. લવાઈનો ખેત્ર આખી રાત્રી ચાલે છે. “ રાત્રી થોડી ને વેસ થણા ” એ કહેવત સુપ્રસિદ્ધ છે. એ જૂનો પરિચય હજી પણ જનમંડળના ઉપરથી નથી ખસ્યો એ પણ આ વૃત્તિનું કાંઈક કારણ હશે.

પ્રકરણ ૭ મું.

દ્રશ્યસામગ્રી તથા પોશાક.

હાલની રંગભૂમિમાં દ્રશ્યસામગ્રી અને પોશાક એ બે વસ્તુઓ બહુ આકર્ષણનાં મૂળ છે. તો હેનો ઇતિહાસ તપાસિયે.

પ્રાચીન ગ્રીક નાટકમાં ધર્મના સંબંધે પોશાક તથા દ્રશ્ય-સામગ્રી ઉપર અસર કરી હતી. નટનો પોશાક (પોશાક) અસહના વખતમાં ડાયોનીશિયન ઉત્સવાનુકૂલ.

રંગબેરંગી વર્ણોનો, દતો. નટને ખુલ્લા મેદાનમાં વેશ લજવવાનો હોરાથી અને પ્રેક્ષક વર્ગના મ્હોટા ભાગથી દૂર અંતરે રહેવાથી mask (કૃત્રિમ મુખ)નો ઉપયોગ શરૂ થયો. હેના જુદા જુદા આકાર બહુ શ્રમથી બનાવતા અને જુદા જુદા પાત્રના સ્વરૂપને અનુરૂપ આકૃતિયો અપાતી. Schlegel કહે છે* તે ઉપરથી

* Dramatic Art and Literature, p. 62.

જણાય છે કે એ mask તેમ જ કરુણરસ નાટક બજવનાર નટની એકંદર આકૃતિ સુંદર હશે, તેમ જ સ્વાભાવિક આકૃતિનું તદ્દપ અનુકરણ હેમાં સિદ્ધ થતું હતું. ગ્રીક નાટકમાં (કરુણરસ નાટકમાં) નટનું કદ ઊંચું કરવાને એક જાતના જાડા તળિયાના જોડા પહેરાવતા હતા. હેનું નામ cothurnus હતું. Comedy (સુખ પ્રધાન નાટક)માં નટ પાતળા તળિયાના જોડા પહેરતો. આ અને પ્રકારના જોડા એકસ દેવના ઉત્સવના અંગના પોશાકનો અવશેષ હતો. (Æschylus) ઇસ્કાઇલસે કરુણરસ નાટકના પોશાકમાં સુધારો કર્યો હતો, maskમાં પણ સુધારો કર્યો હતો, અને buskin નામના જોડા બનાવ્યા અને તેથી નટનું કદ ઊંચું થયું. આરમ્બમાં થ્રિપ્સે નટના મુખને રંગ લગાડીને વેશ ધારણ કરવાનો ક્રમ દાખલ કર્યો હતો. પછીથી mask દાખલ થયો.

પ્રાચીન ભારત નાટકમાં પોશાક વગેરેની યોગ્ય રચના હતી. તદ્દપ વેશ-making up-નો હુન્નર એ સમયમાં પૂર્ણતા પામ્યો. હશે એમ ' પ્રિયદર્શિકા ' નાટકમાંના એક સૂચન ઉપરથી જણાય છે. એ નાટકના ગર્ભાંકમાં મનોરમા રાખતો વેશ લે છે, તે હેવો તદ્દપ છે કે પાછળથી રાખ પોતે જ મનોરમાના સ્થાનમાં પેશી ગયો તે વાસવદત્તાને કે પ્રિયદર્શિકાને ખબર પડી નહિ. જોનાર મંડળની કલ્પનાશક્તિ ઉપર અનુચિત આધાર રાખી મનોરમાનો રાખ જોવો વેશ તદ્દપ જ છે એમ ઠરાવી લેવાની અપેક્ષા નહિ રખાતી હોય એમ માનતાં અનુમાન થાય છે કે અહિં તદ્દપવેશધારણ બહુ ચતુરાઈવાળું હશે.

ફ્રાન્સમાં ૧૬ મા સૈકામાં Catherine-de-Medici જે ઇટાલિયન 'એન્સેટ'ના એક માટે પોશાક તથા દર્યસામગ્રી ઉપર મનાય નહિ હેવી બારે રકમો ખરચી હતી એમ જણાય છે. આથી લાગે છે કે તે સૈકામાં ત્યાં રંગભૂમિ ઉપર આ બાબત ઉપર બહુ ધ્યાન અપાયું હતું.

ઇંગ્લાંડમાં ૧૬મા તથા ૧૭મા સૈકામાં Masque જે ‘ઓપેરા’ જેવા ખેલ હતા તેમાં નટોના પોશાક ચિત્રવિચિત્ર ધારણ કરવામાં આવતા હતા.

આમ આરમ્બમાં પોશાકનો અંશ બહુ સાધારણ હોઈ કમે કમે બહુ મહત્ત્વ પામવા લાગ્યો તે એટલે સૂધી કે હવેના સમયમાં ઇંગ્લાંડ વગેરે દેશોની નટીઓના પોશાક તથા દાગીનાઓની કીમત લખપતીઓના આંકડાએ અંકાયછે. આપણા દેશમાં હાલનાં નાટકોમાં પોશાક દેખાવમાં અતિ બલકબંધ તેમ કીમતી પણ હોયછે; દાગીના વગેરે કૃત્રિમ હોયછે. ૪૦-૫૦ વર્ષ ઉપરની નાટક મંડળીઓમાં તો કીમતને અંગે કૃત્રિમ પોશાક જ હતા.

દ્રશ્યસામગ્રીની તપાસ કરિયે. પ્રાચીન ગ્રીસમાં દ્રશ્યસામગ્રીની મૂળ કલ્પના સાદી હતી અને તે ખુલ્લા મેદાનમાં ખેલ બજવવાને અનુકૂળ હતી. પરંતુ કાલક્રમે પડદાઓ ઉપર દ્રશ્ય ચિત્રો ચીતરવાની કળા બહુ સારી રીતે ખેડાઈ; તેમ જ આકાશમાંથી દેવોને નીચે ઊતરતા દેખાડવાને અને મનુષ્યોને ઊંચે આકાશમાં ચઢાવવાને માટે થીક નાટકને જોષ્ટી મ્હોટી યોગ્યતાની યન્ત્રસામગ્રી પણ યોજવામાં આવી. આ સુધારે સોફોકલીસે કર્યો હતો. હેના સમયની પૂર્વે scena અર્થાત્ રંગભૂમિની પાછળની ઊંચી ભીંતના સરશી, સ્તંભો અને હેના ઉપરની ટોચની, શૃંગારરચનાથી શિષ્પરચિત મુખભાગ ઊભો કરવામાં આવતો; તે મહેલ અથવા દેવાલયનું કામ સારતો, તેની આગળ નાટકનો વૃત્તાન્ત થયેલો મનાતો. એ કાયમ scena ની આગળ ફેરવી શકાય હેવી લાકડાની દ્રશ્ય સામગ્રી કેટલીક વખત ઉમેરવામાં આવતી; અથવા વણાટમાં અથવા ગૂંચણીથી ભરેલી આકૃતિયોવાળા પડદા એ ભીંત ઉપર લટકાવતા, તે નટોને માટે પશ્ચાદ્ભૂમિની જગાએ આવતા. હેને siparium કહેતા. સોફોકલીસના વખતથી વધારે શ્રમસાધિત ચિત્રોવાળા પડદા વપરાવા

લાગ્યા. સ્વર્ગમાંથી ઊતરતા દેવનો વેશ ધારણ કરનાર નટને અદ્ધર લટકાવવા માટે યંત્રોની યોજના હતી. (Deus-ex-machina એ રોમન વચન એ ઉપરથી થયેલું છે). ગર્જના દર્શાવવા માટે ધાતુના ધડાઓમાંથી પથરા ગગડાવનારુ યન્ત્રસાધન હતું; તે ધણું કરીને રંગભૂમિની નીચેની, ભૂત જેમાંથી નીકળતાં તે, ઓરડીમાં મૂકતા. આમ ગ્રીક નાટકગૃહની શૃંગારરચના ધણે ભાગે શિષ્ટ-કળાની હતી; પરંતુ ચિત્ર કાઢેલા દેખાવો પણ પ્રસંગે વપરાતા હતા. હેમની ચિત્રની પૂર્વાપરપ્રમાણ (perspective) યોજના રંગભૂમિ ઉપર ઉત્તમ પ્રકારની હતી.

પ્રાચીન રોમમાં હવે જાણ્યે. Pompeius Magnus પોમ્પીઅસ એનસે પોતાના નાટક ગૃહની શૃંગારરચનામાં નામાહ્વિત પુરુષોનાં પૂતળાં મૂક્યાં હતાં; તે ધણી જ ઊંચી કીર્તિવાળા કલાવિધાયકોએ અસંત કાળજીથી ધડેલાં હતાં.* રોમન લોકો ગ્રીક લોકો કરતાં વધારે શ્રમ-સાધિત દ્રશ્યસામગ્રી તથા રંગરચનાનો ઉપયોગ કરતા હતા. સ્થલાંતરે ખસેડાય હેવી સામગ્રી ત્રણ પ્રકારની હેમની હતી:—

(૧) કરુણરસ નાટક માટે—જાહેર મકાનોનું અનુકરણ કરવા માટે સ્તંભરચનાનું સંમુખ દ્રશ્ય;

(૨) સુખપ્રધાન નાટકો માટે—આરી, જાનું વગેરે વાળાં ખાનગી ઘરોની રચના;

(૩)* Satyric નાટકો માટે—ગામડાંના દેખાવ માંદિ પર્વતો ગુફાઓ, અને ઝાડ.

* Pliny, Vol. 2, bk. 7, ch. 3, p. 136; by John Bostock (Translation).

* Satyr = એક જાતની વનદેવતા, હેનું સ્વરૂપ અડધું મનુષ્ય અને અડધું બકરાની આકૃતિનું; અને હેનાં લક્ષણ તોફાની હાસ્યવિલાસ અને કામાસક્તિ, હેવી કલ્પના રોમન કાળમાંની છે.

છાંડમાં શેક્સ્પીઅરના કાળમાં અને તે અરસામાં દરય-
સામગ્રીની સ્થિતિ અતિશય સાદા સ્વરૂપમાં
(શેક્સ્પીઅરના સમયમાં હતી. વધારેમાં વધારે પ્રયત્નની હદ એટલી જ
અને તે અરસામાં દરય- હતી કે અમુક દેખાવની સૂચના થાય હેવી
સામગ્રી) કેટલીક સ્થિતિ વસ્તુઓ રંગભૂમિ ઉપર ગોઠવતા.

કપરો, ખડક, નરકદ્વાર, દેવળનાં શિખર, દીવા-
દાંડીઓ, ઝાડ, વગેરે પદાર્થો તેમ જ શહેરો, કિલ્લાની કાંગરાવાળી
ભીંતો, વગેરે રંગભૂમિની સામગ્રીની યાદીઓમાં જેવામાં આવેછે.
Revels-રમતગમતો-નાં તે સમયનાં વર્ણનો ઉપરથી જણાયછે કે
રાજદ્વારે થતાં નાટકોમાં કૃત્રિમ ગર્જના તથા વીજળીના દેખાવોને
માટે, વાદળોમાંથી નીકળી આવતો સૂર્ય દર્શાવવા માટે, બળતા
પર્વતો બતાવવા માટે, અને કપડાની કિલ્લાની કાંગરિયાળી દિવાલ માટે
યોજનાઓ હતી. કપરના ખાડા, ચોરખારણાં, સ્વર્ગમાંથી ઊતરવા
ચઢવાના દેખાવ, વગેરે માટે પણ યોજનાઓ હતી.

ઇલિઝાબેથ રાણી ફિસ્ટમસ તથા Shove-tide ની વખતે
જે જે મહેલમાં રહેતી ત્યાં ત્યાં કાચું નાટકગૃહ તૈયાર થતું. એ
સૂર્ય યોજનાની દેખરેખ માટે એક મ્હોટો અધિકારી નામોતો, હેને
Master of the Revels કહેતા, હેની હાથ નીચે જે મદદગાર
અમલદાર અને અનેક કારીગરો હતા. હેમનાં ખર્ચની નોંધો Revels
Books વગેરે સરકારી કાગળપત્રોમાં રખાયેલી બ્રિટિશ મ્યુઝિયમમાં
છે. તે ઉપરથી રંગભૂમિ ઉપરની દરયસામગ્રી વગેરેની બહુ બહુ
માહિતી મળેછે. ઈ. સ, ૧૫૭૪માં એક વિલક્ષણ વશિયતનામું નીચે
પ્રમાણે છે:—

* “ To John Carow in his lyfe tyme not

* Fortnightly Review, June 1907, p. 1716; article on
“Shakespearean Stage Scenery” by Charlotte Carmichael
Stopes.

long before his death £ 6. And to his wyfe after his death, in full satisfaction for all the wares by him delivered.....monsters, mountaynes, forrests, beasts, serpents, weapons,.....moss,.....flowers,nayles, hoopes, horse-tayles, dishes for devils eyes, heaven, hell, and the Devill, and all the Devils I should say but not all £ 12 14s."

આમ શેક્સ્પીઅરના સમયમાં રાજદ્વાર ખામગ થતા ખેત્રોમાં ભારે ખરચથી સાધેલી દશ્યરચના (અચલ) હતી, અને દશ્યસંચલન (scene-shifting) નો કાંઈક આરમ્ભ થયો હતો, તો પણ જાહેર નાટકગૃહોમાં તો દશ્યસામગ્રીનું સ્વરૂપ ધણે અંશે સાદું જ હતું. Henry V નામના શેક્સ્પીઅરના નાટકમાં પ્રત્યેક અંકના આરમ્ભમાં Prologue માં કિયું રચણ છે, કિયો દેખાવ કદપી લેવાનો છે, વગેરેની પ્રેક્ષકને વિનવણી કરવામાં આવે છે. અને પ્રથમ અંકના આરમ્ભમાં Chorus કહે છે:—

"Let us.....

On your imaginary forces work.....

Piece out our imperfections with your thoughts...

Think, when we talk of horses, that you see
them

Printing their proud hoofs i' the receiving earth.

For't is your thoughts that now must deck our
kings."

પરંતુ ૧૬ મા તથા ૧૭ મા સૈકામાં Masques નામના ખેલ થતા હતાં ધણી યાન્ત્રિક ચાતુર્યવાળી અને દશ્યના પ્રભાવવાળી રચનાઓ થતી જણાય છે. હેમાંનાં ગીતોના સર્જક Ben Johnson રચતો હતો અને Jones નામનો સુતાર દશ્યના ચમત્કાર યોજતો,

તહેમાં બહુ સંકુલ રચનાઓ આવતી, બારે ખરચ થતું, ધણે ભભકે આવતો, ભભકદાર મકાનો, ચિત્રો, વાદળાં, પર્વતો, વગેરે દેખાવ આવતા.

શૈક્ષ્ણીઅરના પછીના સમયમાં રંગભૂમિ ઉપરની દૃશ્યરચના તો પૂર્વવત્ રહી હતી; એટલે કે જુદા જુદા દૃશ્યના ફેરફાર પરસ્પર સંબન્ધ વિના ઝડપથી એક પછી એક આવતા હતા. પરંતુ વૃત્તાન્તનું સ્થળ જણાવવાની સાદી અને અસહી રીતિ જતી રહીને વખતે વખતે વૃત્તાન્તના સ્થળને થોડી ધણી અનુરૂપ દૃશ્યસામગ્રીનો ઉપયોગ શરૂ થયો હતો. શૈક્ષ્ણીઅરના વખતમાં તો કરુણરસ નાટક વખત કાળા પડદા લટકાવતા; એક જીયું પાટિયું રાખતા તે ઉપર પ્રેક્ષકે પોતે ક્યાં છે તે સમગ્રી લેવા માટે સ્થળનું નામ લખાતું. પરંતુ પોશાકની બાબતમાં વધારે સંભાળ અને ધ્યાન અપાતું. હાલના રસનિષ્પાદન યંત્રાન્ધે ઊતરતા જમાનામાં જે બાબતમાં અતિશય પ્રયત્ન ખરચીને દૃશ્ય તથા પોશાકની યોજનાઓ મ્હોટા પાયા ઉપર થાય છે તે બાબતમાં એ કાળની રંગભૂમિ ઉપર લટકતી મર્યાદા સૂઝી રંગરચના પ્લેચી હતી.

પ્રાચીન ભારત રંગભૂમિ ઉપર દૃશ્યરચના અતિશય સરળ અને જૂજ હશે, -કાંઈ પણ હશે તો, એમ અનુમાન બંધાય છે. 'જવનિકા' શબ્દ પડદા માટે વપરાયો છે; અને પડદાનો ઉપયોગ સાધારણ રૂપે થતો એ ખરું, પરંતુ હાલના જમાના જેટલી નહિં પણ જેવી પણ ગૂંચવણ ભરેલી દૃશ્યરચના તે કાળમાં નહોતી. એક અંકમાં અનેક પ્રવેશવિભાગ થાય હેવા વૃત્તાન્તો જોઇએ છિયે; પરંતુ હેવા વિભાગ કરેલા હોતા નથી. તેથી—ઇંગ્લાંડમાં શૈક્ષ્ણીઅરના વખતમાં થતું તેમ-જુદા જુદા પ્રવેશોનું એક પછી એક દર્શન ઝડપથી અને દૃશ્યના ફેરફાર વિના (પડદાઓ બદલ્યા વિના જ) થતું, એમ અનુમાન થાય છે. બાકી બાગ, વૃક્ષ, પશુ પક્ષી વગેરેના પ્રદર્શન માટે શી ગોઠવણ હશે તે વિશે નિશ્ચિતતાથી ઠરાવ કરવા જેટલી પ્રમાણ-સામગ્રી પ્રાપ્ત થઈ નથી.

ચીનમાં હિતર ભાગમાં નાટકો ખાનગી ધરોમાં ભજવાય છે; અને દક્ષિણ ભાગમાં મહેલાઓમાં ઊભાં કરેલાં નાટકમૃદોમાં ભજવાય છે. તેથી એ દેશમાં મહત્ત્વની દ્રશ્યશૃંગારરચના હોતી નથી.

જાપાનમાં ચીન કરતાં ચઢતા પ્રકારની દ્રશ્યરચના તથા સામગ્રીનો ઉપયોગ થાય છે.

જૂની દક્ષિણી નાટકમંડળીઓ વિશે ઉપર વાત કરી છે ત્હેમાં એક દોરીમાં પરોવેલી કઠીઓ વડે સરકતા પડદા ઉપરાંત કશી પણ દ્રશ્યસામગ્રી નહોતી. માત્ર ‘પ્રસ્લાદાખ્યાન’ ભજવતાં નૃસિંહ થાંભલામાંથી નીકળ્યો તે ખતાવવાને કૃત્રિમ થાંભલો કરેલો રમરણમાં આવે છે; અને ‘ઇન્દ્રજિત્ આખ્યાન’નો ખેલ એક નાટકમંડળી કરતી ત્હેમાં ઇન્દ્રજિત્નું માથું રણસંગ્રામમાં કપાયા પછી ત્હાંથી ઊડીને હેની વહૂ સુલોચનાની આગળ પડે છે તે ખોળામાં લઈને સુલોચના ખેશી હેને હસવાને વીનવે છે એ અભિનય વખત એક યુક્તિ રચેલી યાદ છે. માટીનું ખનાવેલું માથું પડદા પાછળથી કોઇ નાંખતું; તે પોતાના ખોળામાં લઈ સુલોચના શાસ્ત્ર હોડીને અંદર ઢાંકી દેતી; પછી જમીન નીચે સુરંગદ્વારા ખાડાનું મ્હો કરેલું ત્હેમાં ઇન્દ્રજિત્ ખનેલો નટ માત્ર ડોકું કાઢતો તે શાલ ખશેડી લીધા પછી જણાતું અને એ ખરું ડોકું હસતું. આ ઉપરાંત કશી પણ યાન્ત્રિક યોજના કે પડદા ચિત્ર વગેરે રચનાઓ જોવામાં આવતી નહોતી.

આ દિગ્દર્શનથી જણાશે કે પ્રાચીન કાળમાં દ્રશ્યરચના અતિશય સાદા પ્રકારની હોઈ કમે કમે હેની ખીલવણી થઈ, તે અંતે હાલના જમાનામાં યુરોપમાં અતિશય પ્રધાનપદ ભોગવી અણુવટતું દ્રશ્ય અભિનયકર્તા ઉપર કરવા જાય છે; અને હેતું અતુકરણ અને હેની અસર આપણા દેશમાં પ્રવેશ પામ્યાં છે; અને ભભકર્ણધ પોશાક, ચમત્કારજનક પંડદા, દરશ્યરચના, યાન્ત્રિક યોજના, વગેરેથી નાટકની સરસાઈનું માપ સાધારણ વર્ગમાં તેમ જ કેટલાક કહેવાતા કેળવાયલા વર્ગમાં થાય છે. અલખત, નટના અભિનયની એકંદર છાપનો આધાર

કેટલેક દરજ્જે બાહ્ય સામગ્રીની મદદ ઉપર રહે ખરો તે બૂલવાનું નથી. પરંતુ નટનો પોશાક અને વૃત્તાન્તને અનુકૂળ દરચરચના હેતી સાર્થકતા માત્ર દેશકાલને આધીન છે અને પ્રેક્ષક મંડળની કલ્પના-શક્તિ અને કટલીક વાતો માની લેવાની માગણી કેટલે અંશે કરવી અને કેટલે અંશે નહિ તે જનસંપ્રદાયને તાબે હોઈ તેથી નિશ્ચિત થાયછે. અને નટની ખરેખરી કાર્યસિદ્ધિ તો પોતે પોતાની કલાથી જે સ્વરૂપાન્તર ઉત્પન્ન કરી સકે તેમાં જ સમાયલીછે. અને પોતાની પાસેનાં સાધનોનો ઉત્તમ ઉપયોગ કરનારી, તેમ જ એ સાધનો વડે સચોટ પરિણામ સાધવાની શક્તિ ધરાવનારી, બીજી કોઈ કલા અભિનયકલાની ખરોખર નથી.

અભિનયનાં મુખ્ય અંગમાંનાં બે અંગ-અંગવિક્ષેપ (gesticulation) અને વદનાભિનય-હેતી પ્રાચીન (ખાસ અભિનય-કાળમાં શી સ્થિતિ હતી તે જરાક જોધયે. કલાનાં કેટલાંક અંગ.) પ્રાચીન ગ્રીક નટ કનેથી જે અભિનયની અપેક્ષા રખાતી, તે હેતી પછીના કાળના રોમન નટ કનેથી અપેક્ષા રખાતા અભિનયથી ભિન્ન પ્રકારના હતા; અને હાલના સમયમાં નાટ્યકલાને જે અભિનય પૂરા પાડવા પડેછે તેથી તો કેવળ ભિન્ન હતા; તથાપિ હેતી માગણી ઓછી સખ્તાઈવાળા નિયમ-ની નહોતી. Mask અને Buskin થી ગ્રીક નટનું કદ વધારે મ્હોટું જણાતું અને mask ને લીધે હેના દેખાવમાં અનુરૂપતા સધાતી અને અવાજમાં જોઈતું ધ્વનન આવતું તે ખરું; પરંતુ એ બાહ્ય સાધનથી ખસ નહોતું થતું. હેતી અભિનયનકલા માટે ગંભીરનાદી ભાષણ, સંલાપ, રસલક્ષિત વચનો અંગવિક્ષેપ અને સંચલન, એ સર્વ બાબતોમાં નાટકની એકંદર અનુરૂપતાનો જરાક પણ ભંગ થતો ટાળવાનું કર્તવ્ય એ નટનું હતું. પણ વેશાદિકની સ્થિતિને પરિણામે વદનાભિનયનો પ્રસંગ જ અશક્ય હતો. તેમ તે બહુ ખેડનું કારણ

પણ નહોતું. Schlegel* ખતાવેછે તેમ ગ્રીક નટને વિશે વદનાની રેખાઓદારાના અભિનયનો લોપ તે ફરિયાદનું કારણ નથી; કેમકે પ્રેક્ષકમંડળ અને રંગભૂમિ વચ્ચે એટલું અંતર રહેતું કે વદનાભિનય (mask વગેરે ટળીને) શક્ય હોય તો પણ હેની છાપ પ્રેક્ષક મંડળ ઉપર પડી સકે જ નહિં.

આમ વદનાભિનય અશક્ય હતો; તેમ વળી અંગવિક્ષેપ પણ સ્થૂલ અને વિશાલ સ્વરૂપના જ થતા; સંચલન મન્દ, અને નટોની ગોઠવણ કઠણ; અને રંગભૂમિ ઉપરથી જેના ખ્વનિ પૂર્ણ રૂપે વિદ્યુત થયા નથી તે અડધું ગાઈને બોલવાના જેવી રીતિની એકતાનતા મુખપઠનમાં બહુ આવતી.

શેક્સ્પીઅરના સમયમાં 'હેમલેટ'માં હેમલેટ નટમંડળને સૂચનાઓ આપેછે તે ઉપરથી જણાયછે કે અંગવિક્ષેપની દૂષણયુક્ત વિચિત્રતા પ્રચલિત હતી ખરી; પરંતુ એ પ્રકારમાં દૂષણ મનાતું એ પણ બૂલવાનું નથી. શેક્સ્પીઅરે 'હેમલેટ' વગેરે કેટલાંક નાટકોમાં પોતાના સમકાલીન નટોના અયોગ્ય અંગવિક્ષેપ વગેરે અભિનય-દૂષણો વિશે અપ્રસન્નતાનાં વચન ગૂંથ્યાંછે તે જ સૂચવેછે કે શેક્સ્પીઅરની અભિનયભાવના ઊંચા પ્રકારની હતી. પોતાના સમયથી હેણે સારી ભાવનાઓની સેવા શરૂ કરાવી હતી. (Ger-vinus, pp. 93-94 જુવો.) શેક્સ્પીઅરનાં નાટકની ઉત્તમતાનું પ્રતિબિંબ સખળ રીતે પાડનારો શેક્સ્પીઅરનો સમકાલીન અને મિત્ર બેંજેમ જેવો અનુપમ કલાવિધાયક નટ, તેમ જ હેના વખતના બીજા પ્રખ્યાત નટો, આ અભિનયનાં અંગ-અંગવિક્ષેપ અને વદના-ભિનય-માં કે'વા રસતત્ત્વ સાચવનારા હતા તે + જર્વોઈસનના મંથ-માંથી જણાયછે.

* Dramatic Art and Literature, p. 60.

+ Shakespear Commentaries, pp. 96-99.

પ્રાચીન ભારતમાં કલકલ-કલ નામનો નટ અભિનયકલા માટે પ્રખ્યાત થયેલો કહેવાય છે. આ કળામાં અંગવિક્ષેપ તથા વદનાભિનયની કીમત ઓછી નહિ હોય એમ માનવાને કારણ છે. સંસ્કૃત નાટકોમાં સ્થળે સ્થળે નટોને કરેલાં સૂચનાવચનોમાં, નિર્વેદ, આનન્દ, ક્રોધ, વગેરે અનેક ભાવના અભિનય માટે સૂચનાઓ છે તે કલાવિધાનના અસ્તિત્વ વિના હોય એમ સંભવતું નથી. તેમ જ વધારે સ્પષ્ટ પ્રમાણુ ભારતનાટ્યશાસ્ત્રના ગ્રન્થમાંથી મળે છે. મસ્તક, આંખ, નાક, ગાલ, ઓઠ, વદન, શ્રીવા, વગેરેના અભિનયો એમાં બતાવ્યા છે તે કેટલાંક અંગને વિશે અશક્યવત્ જણાશે. પણ ખરેખરા કલાવિધાયકના અભિનયમાં એ સર્વે અંગોમાં કેવી ચાતુર્યવાળી વિકૃતિયો સધાય છે તે વિચારતાં આ વર્ણન વ્યર્થ નથી. અભિનયમાં તથા નૃત્યમાં જુદી જુદી તરેહની ગતિયો, જુદા જુદા પાત્રની જુદી જુદી હોડછા, નટ તથા નટીને પોતપોતાના વેશ ભજવવા માટે સૂચનાઓ, વગેરે એ ગ્રન્થમાં જડે છે.

આર્વાચીન યૂરોપમાં અભિનયનાં આ અંગોની સ્થિતિ નટના કલાવિધાનપરત્વે સારીનરસી છે. મિસ એલન ટેરી અને સર હેનરી અર્વિંગ જેવા સમર્થ કલાવિધાયકોમાં એ અંગોની પૂર્ણ અને છતાં મર્યાદિત ખીલવણી થયેલી છે. આપણા અહિંની હાલની રંગભૂમિ ઉપર આ અભિનયાહ્ગેને વિશે શોચનીય દશા છે. આ સર્વ કલાના વિભાગમાં ચર્ચાશે.

હવે નાટકગૃહનો ઇતિહાસવિકાસ તપાસિયે. પ્રાચીન ગ્રીસમાં હેક આરમ્બ ઇ. સ. પૂર્વે ૫૮૦ માં જણાય છે. નાટકગૃહ. એ વખતમાં Susarion નામનો અનુકારક ગ્રીસમાં બધે મુસાફરી કરતો અને સ્થળે સ્થળે બધે લઈ જવાય હેવા એક ન્હાના નાટકતપ્તા ઉપરથી પોતાના જમાનાની ખૂબાઈ નો તથા દુર્ગુણોનો ઉપહાસ નક્કો કરીને કરતો.*

આ જૂનામાં જૂનું ચિહ્ન અને આદિસ્વરૂપ રંગભૂમિનું મળે છે. પછી ડાયોનીશિયન હિસવોની વખતે તાત્કાલિક લાકડાની વેદિ ઉપર ખેલો થતા. ઈ. સ. પૂ. ૫૦૦ માં એક અકસ્માત થયો તેથી એથેન્સના લોકોએ કાયમનું મકાન બાંધવાનું કર્યું. એ નગરમાંના મ્હોટા ડાયોનિશિયન નાટકગૃહમાં ત્રીસ હજાર (૩૦૦૦૦) માણસો માથે એટલી જગા હતી. હેમાં પ્રેક્ષક મંડળને બેસવાની જગા (Auditorium) તે Acropolis નામની ટેકરીની તળેટી ઉપરના. એક ખડકમાંથી કોરી કાઢી હતી. ગ્રીક લોકો નાટકગૃહ કોરી કાઢવા માટે ટેકરીનો ઢોળાવ હમેશાં પસંદ કરતા. હાલમાં ઇંગ્લાંડમાં પ્રાચીન ગ્રીક નાટકગૃહના નમૂના ઉપર એક નાટકગૃહ ચાકની ટેકરીઓમાંથી કોરી કાઢવામાં આવેલું સહુની જાણમાં હશે.

ગ્રીક નાટકગૃહમાં Chorus ની વેદિની પાસે એક મેજ ઉપર નટને બેસાડે કરતા. આ અતિ પ્રાચીન કાળની વાત છે. આગળ ઉપર જે રંગભૂમિનો ચોટલો દાખલ થયો તેનો પૂર્વજ આ મેજ હતો; થિસ્પિસનું ગાડું પ્રથમ વખતે એ વાત કદિપત છે. એ કદપનાનું મૂળ ઉપર કહેલા સુસેરિઓન (Susarion) ના ગાડા અને થિસ્પિસના મેજ બે વચ્ચે ઘોટાળો કરી નાંખવામાં જણાય છે.

ઉપર કહેલા ડાયોનીશિયન નાટકગૃહના જેવાં અનેક નાટકગૃહો ગ્રીસમાં અને એશિયા માધ્યમોરમાં બંધાયાં હતાં પણ કેટલેક ઠેકાણે નાટકના ખેલને બદલે લોકોની સભાઓ અને નૃત્યને માટે એ નાટકગૃહોનો ઉપયોગ થતો. ગ્રીસના મહાન કર્ણુરસ નાટકોના કર્તાઓએ રચેલાં નાટકો વાંચતી વખત, પ્રકૃતિના ભવ્યદીપ્તિના દેખાવને વિશે હેમણે કરેલાં જુરસાદાર સંબોધનો, અને ઓટિશના રક્ષકદેવોના પાલનકર સાંનિધ્ય વિશે હિલેબો ઉપર લક્ષ આપતાં ડાયોનીશિયન નાટકગૃહની ખાસ સ્થાનયોજના ભૂલવી ન જોઈયે; એ નાટકગૃહમાંથી એથેન્સનાં ઘણાંખરાં મુખ્ય દેવાલયો દષ્ટિયે પડતાં, હાઈમીથસ (Hymethus) પર્વતનો ઓનસ્વી દેખાવ જણાતો,

Egean (ઇજીપ્ત) સમુદ્રનાં ભૂરાં જળ, અને સૈબેમિસ તથા ઇજીપ્તનાના ખેટો નજરે પડતા. આ સંસ્થિતિની છાયા એ નાટકોના વૃત્તાન્તમાં વિલક્ષણ પ્રભાવ પૂરતી હતી.

નાટકગૃહનું પ્રથમનું મકાન ઈ. સ. પૂ. ૩૪૦ ના વર્ષ ખ્રેસ્તાં સંપૂર્ણ થયું નહોતું. એ નાટકગૃહની યોજનાની કાંઈક કલ્પના Lycia માં Myra માંના નાટકગૃહોની રચનાના વર્ણન ઉપરથી આવી સકશે. એ નાટકગૃહોમાં પ્રેક્ષકમંડળ માટે બેઠકો સમાનખિન્દુ ઉપરાઉપરી ચઢતી વર્તુલ પંક્તિઓમાં ગોઠવેલી હતી. હેને Cavea કહેતા. ઢાળ ઉપર અડધે રસ્તે એક ગોળ ફરતો માર્ગ હતો, હેને *præcinctio* કહેતા. પગથિયાની રચનાઓ વડે એ બેઠકોના ફાચરના આકારના વિભાગ પડતા. હેને *cunei* કહેતા. બેઠકોની ઊંચામાં ઊંચી હાર્યની પાછળ એક સ્તંભમાળા હતી, હેની અંદર છતવાળો માર્ગ બનતો અને તે ઉપર એક બેઠક હતી. હાની પાછળની ભીતમાં ગોખલાઓની હાર્યો હતી, અને કેટલીકવાર *præcinctio* ની આસપાસની નીચી ભીતમાં હેવા ગોખલા રાખતા. આ ગોખલાઓમાં *bronze* ધાતુના મ્હોટા ધડાની પંક્તિઓ ગોઠવતા; રંગભૂમિ ઉપરના અવાજને યદી લઈને હેનું પ્રતિબ્બનન થાય એટલા માટે એ ગોઠવતા. એ ધડાની રચના તીવ્ર કોમળ મળી બાર સૂર તથા તેરમે ટીપનો સૂર હેવા તેર સ્વરની શ્રેણિ (*chromatic scale*) ના સૂર મેળવીને કરેલી હતી.

ઝીક લોકોનાં નાટકગૃહો ઉપરથી ખુદ્ધાં હતાં, અને હેમાં ખેલ ફિવસે થતો. * *Chorus* નું સ્થળ રંગભૂમિની નીચે *orchestra* માં હતું; ધણું ખરું એ (*chorus*) ગાયકમંડળ ત્યાં જ રહેતું અને ગીત ગાતી વખત ગમ્બીર નૃત્ય કરતું. x એ *orchestra* થી ત્રણથી પાંચ ફુટ ઊંચી એક સાંકડી વેદિ હતી; હેને *proscenium*

* Schlegel, p. 53

x Schegel, p. 53

કહેતા ત્યાં પગથિયાં ઉપર ચઢીને orchestra માંથી જવાતું. આ વેદિ તે રંગભૂમિ. હેનો મધ્ય ભાગ તે pulpitum કહેવાતો. ત્યાં મુખ્ય નટો ઊભા રહેતા. રંગભૂમિની નીચે એક ઓરડી હોતી—હેમાં પગથિયાંથી જવાતું—તે માર્ગે જૂતો પ્રવેશ કરતાં. રંગભૂમિની પાછળ ઊંચી ભીંત હોતી, તે ખેંકાની ઊંચામાં ઊંચી પંક્તિ પાછળની સ્તંભ-માળાની સપાટી સુધી પહોંચતી. આ ભીંતને scena કહેતા. હેમાં ત્રણ દ્વાર રાખતા; ભીંતની પાછળ રહેલી નટોની વેશ પહેરવાની ઓયડીમાંથી રંગભૂમિ ઉપર એ દ્વારોમાંથી આવતું. મુખ્ય નટો વચલા દ્વારમાંથી આવતા.

રોમન લોકોનાં નાટકગૃહો ગ્રીક નાટકગૃહોના નમૂના ઉપરથી લગભગ તદ્રૂપ નકલ કરીને રચેલાં હતાં. પરંતુ ગ્રીક નાટકગૃહમાં orchestra અર્ધવર્તુલ કરતાં વધારે ભાગ રોકતું, અને રોમન લોકોએ તે બરાબર અર્ધવર્તુલ કર્યું હતું. એક નાટકગૃહ Pliny ના કહેવા પ્રમાણે ૮૦૦૦૦ (હેંશી હજાર) માણસોનો સમાસ થાય એવું હતું. બીજાં બે નાટકગૃહોનું વર્ણન એ આપે છે, તે: ઈ. સ. પૂ. ૫૦ માં બંધાયાં હતાં; હેવી રચના હતી કે એ બંને અક્ષેપ મ્હોટા ખીલડા ઉપર ચક્ર ચક્ર ફરે, જેથી બંને મળીને એક વર્તુલાકર નાટકગૃહ બને; સહવારમાં બે જુદાં ગૃહો તરીકે વપરાઈ ત્રીજો પહોરે વર્તુલગૃહ તરીકે કામ આવે. પરંતુ આ વાત માનવામાં આવતી નથી એમ કેટલાક કહે છે.

રોમનો કેટલેક ઠેકાણે બે નાટકગૃહો પાસે પાસે બાંધતા; એકમાં ગ્રીક નાટકો અને બીજામાં રોમન નાટકો થતાં. રોમના રાજ્યમાં દરેક પ્રાન્તના મ્હોટા શહેરમાં ઓછામાં ઓછું એક નાટકગૃહ હોતું. રોમન નાટકગૃહમાં orchestra માં chorus નહોતું રહેતું, પણ ' સેનેટરો ' અને બીજા ઊંચા વર્ગના પુરુષો બેસતા.

છટલીમાં ૧૬ મા સૈકામાં બાંધેલાં નાટકગૃહોનું અસ્તિત્વ જાણ્યામાં આવ્યું છે.

ઈંગ્લાંડમાં મધ્યકાળમાં Miracle ના ખેલો, માંહિં ધાર્મિક વૃત્તાન્તો હોય હેવા, લોકપ્રિય હતા. હેને માટે ખાસ મકાનો બાંધેલાં નહોતાં, કેમકે એ ખેલ દેવળોમાં અથવા તાત્કાલિક મંડપોમાં થતા. ૧૬ મા સૈકામાં ધાર્મિક નાટકો ધીમે ધીમે ખસતાં ગયાં અને વ્યાવહારિક નાટકનું પુનરુજ્જીવન થયું. (ફ્રાન્સમાં ધાર્મિક નાટકનું વ્યાવહારિક નાટકમાં રૂપાન્તર એ કરતાં બેહુકું થયું જણાય છે; ૧૪૬૭ ઈ. સ. ના શુભારમાં ફ્રાન્સમાં અડધું ધાર્મિક અને અડધું વ્યાવહારિક હેવું નાટકગૃહ હતું). ઈલિઝાબેથના વખતમાં તો વ્યાવહારિક નાટક તે અંગ્રેજ સાહિત્યનો મહત્ત્વનો ભાગ હતો. પરંતુ તે પૂર્વે વ્યાવહારિક નાટકનું પુનરુજ્જીવન થયું ત્યારે નાટકના ખેલ તંબૂમાં અથવા લાકડાના કાચા મંડપમાં થતા; અને તે બહુ હલકા વર્ગના સ્થળે સ્થળે ફરતા નટો બજાવતા. કાયમ મકાનો નાટકગૃહ માટેનાં એ સૈકાના આખર ભાગની પૂર્વે બંધાયાં હતાં.

પ્રથમ નાટકગૃહ ઈંગ્લાંડમાં ૧૬ મા સૈકાના મધ્ય ભાગમાં બ્રુક્લેન્ડ નામના પ્રખ્યાત નટે બ્રુક્લેન્ડના મકાનના તળપલા મકાનમાં બંધાવ્યું. તે પછી વળી બીજાં બે બંધાયાં, 'The Theatre' અને 'The Curtain' એ નામનાં. પછી ઈ. સ. ૧૫૭૮ માં લંડનમાં બધાં મળી આઠ નાટકગૃહ થયાં; ઈ. સ. ૧૬૦૦ માં અગિયાર અને પહેલા જોર્જસ રાજાના વખતમાં લંડનમાં ૧૭ નાટકગૃહ થયાં; એટલી સંખ્યા તો ઈ. સ. ૧૮૭૭ માં પણ લંડનમાં નાટકગૃહોની નહોતી. બ્રુક્લેન્ડનું નાટકગૃહ હુનાળામાં જ ઉપયોગી હતું અને દિવસે જ ખેલ થઈ સકે હેવું હતું. કેટલાંક ખાનગી નાટકગૃહોમાં રાત્રીનો દેખાવ અથવા કાંઈ ગ્લાનિવાળો દેખાવ બતાવવો હોય ત્યારે બારીઓ બંધ કરી દઈ સૂર્યનો પ્રકાશ પેસવો દેતા નહોતા. શૈક્ષણિક અરના સમયમાં નાટકગૃહમાં રંગભૂમિ ઊંડાણમાં ગોઠવેલી અને

હેમાં ઉપરથી પડા સરકીને નીચે પડાય હેવી રચના નહોતી. હેના નટો તો જે proscenium (રંગભૂમિ) ઉપર ખેલ કરતા તે pit માં આગળ ધરી આવતો એટલો હતો, અને હેની બંને બાજુઓ ખુલ્લી રહેતી. હેની પાછળ નટોનું ઘર—નટોનો ખંડ—રહેતો, હેનાં બાથણામાં થઈને નટો પ્રવેશ અને નિષ્ક્રમણ કરતા.

૧૬ મા સૈકાના અન્ત ભાગમાં કેટલાંક સ્થલાન્તર કરાય હેવાં નાટકગૃહો હતાં. ચૈરટરમાંનાં હેવાં નાટકગૃહોનું વર્ણન એક સ્થળે નીચે પ્રમાણે આપ્યું છે:—

“ દરેક નાટકમંડળીને પોતાનાં નાટકગૃહ હતાં—હેમાં એક જગ્યા પાલક હતી, તે ઉપર બે એરડીઓ, એક જગ્યા ને બીજી નીચી; એ ચાર પથડાં ઉપર ગોઠવતા. નીચેની એરડીમાં નટો વેશ પહેરતા; અને જાએની એરડીમાં ખેલ કરતા; તે ઉપરથી ખુલ્લી હોતી, એટલે બધા પ્રેક્ષકો હેમને જોઈ તથા સાંભળી સકે. દરેક મહેલ્લે મહેલ્લે ખેલ થતો. પ્રથમ Abbey Gates આગળ શરૂ કરતા; ત્યાં પ્રથમને ખેલ પૂરો થાય એટલે એ નાટકગૃહને ગગડાવીને Mayor (નગરશેઠ) ની સંમુખ High Cross આગળ લઈ જતા; એ રીતે દરેક મહેલ્લામાં ફેરવતા; એમ તે તે દિવસ માટે નક્કી કરેલા ખેલ બધાં નાટકગૃહો ભજવી જતાં, અને પછી બધા મહેલ્લાઓમાં એકી વખત ખેલ થતા. ઘણા લોકો તે જોવા મળતા. જે મહેલ્લાઓમાં ખેલ કરવાના હોય ત્યાં પણ પાલકો બાંધી રંગભૂમિ રચાતી.

પ્રાચીન ભરતખંડમાં રાજમહેલોના ખુલ્લા ચોકમાં નાટકો ભજવાતાં; વખતે સાર્વજનિક વિનોદ માટે પ્રાચીન ભરતખંડનાં નીમેલાં દિવાનખાનાંમાં પણ કોષ્ટ વખતે નાટકગૃહો. ભજવાતાં હશે, અથવા તદ્દન ખુલ્લા મેદાનમાં.

આ કારણથી નાટકનાં પુસ્તકોમાં સ્થલાન્તરની સૂચનાઓ મૂકાયલી જણાય છે; અને પાત્રજન રંગભૂમિ ઉપરને ઉપર જ, પ્રેક્ષકવર્ગની નજર આગળ જ, લાંબા પ્રયાણ કરતાં જણાય-

છે. એક ઠેકાણેથી બીજે ઠેકાણે ' પરિક્રમણુ ' કરવાની સૂચનાઓ ઉપરથી આ જણાયછે. કવચિત્ દેવાલયોની સંમુખ પણ નાટક ભજવાતાં એમ લાગેછે. પરંતુ ખાસનાટક માટે જ રચેલાં નાટકગૃહો હાલનાં ' થિયેટરો ' ના જેવાં તો પ્રાચીન કાળમાં આપણા દેશમાં હોય એમ જણાતું નથી.

આમ ત્યારે નાટકગૃહોનો ઇતિહાસ ઈ. સ. પૂ. છઠ્ઠા સૈકાથી માંડીને છે. એ ઉપરથી જણાશે કે નાટકો પ્રથમ મેદાનમાં અથવા સાદાં નાટકગૃહોમાં ભજવવાનું શરૂ થઈ ક્રમે ક્રમે ખાસ નાટકને અનુકૂળ રચનાવાળાં ગૃહો બંધાયાં; મધ્ય કાળમાં નાટકસાહિત્યની સાથે નાટકગૃહોનો પણ લોપ થયો; પાછું ૧૬ મા સૈકામાં નાટક-સાહિત્યની સાથે નાટકગૃહોનું પુનરુત્થાન થયું; અને અંતે આ વીસમા સૈકામાં યુરોપમાં અત્યંત વિશિષ્ટ અને સાડમ્બર ગોઠવણોવાળાં નાટકગૃહો, અને હેના સ્વરૂપ અનુકરણવાળાં આપણા દેશમાં નાટકગૃહો, બંધાયાંછે.

પ્રકરણ ૮ મું.

નાટકના આંતર સ્વરૂપના પ્રકાર.

નાટકના આંતર સ્વરૂપના કેટલાક જાણવા લાયક પ્રકાર હવે.

જોઈ જમ્યે. પ્રાચીન ગ્રીક નાટકોનાં.

નાટકના વૃતાન્ત. તથા રોમન નાટકોનાં સ્વરૂપ હાલના નાટકોથી
કેવળ ભિન્ન હતાં તે આપણે જોઈ ગયા છિયે.

તેમ જ મધ્ય કાળનાં Miracles, Mysteries ને Moralities વિશે પણ ધારો થઈ ચૂક્યોછે. શૈક્ષણિક સમયનાં નાટકો વિશે પણ ચર્ચા થઈ ગઈછે. જાણવા લાયક એક વિલક્ષણ પ્રકાર ચીનનાં નાટકોમાં હોયછે. પ્રત્યેક નાટકમાં મુખ્ય પાત્ર તે અંકાર તેમ જ નાટકમાં ઉદ્દિષ્ટ પુરુષ કે સ્ત્રીને ઠેકાણે આવેછે. એ જ નાયક અથવા નાયિકા હોઈ chorus નું સ્થાન પણ એ જ લેછે. નાટકમાંના પદના ભાગ, અથવા નીતિ અને ડહાપણનાં વચનો, અથવા ઇતિહાસ અથવા દંતકથામાંથી દૃષ્ટાન્તો આણેલાં હોય ત્હેના સ્મરણસૂચક વચનો, — એ પોતે જ ગાયછે. સંલાપમાંથી આ પદો તથા વચનો ઉત્પન્ન થઈ સંલાપમાં વિવિધતા પ્રેરેછે અને ભલક તથા ઉન્નતતા હેમાં હોઈ સકે તેટલી હેમાં ઉમેરાયછે. ગાનાર પાત્ર તે વસ્તુવૃતાન્તમાં મુખ્ય પાત્ર હોવું જોઈયે, પરંતુ જનસમાજના કોઈ પણ વર્ગમાંથી પણ લેઈ સકાયછે. આ પાત્ર નાટકના વૃતાન્તક્રમમાં મરણ પામેછે, તો પછી હેની જગાએ બીજું પાત્ર ગાયછે.

પ્રાચીન ગ્રીક નાટકના આરમ્ભકાળમાં થૈસ્પિસના સમયમાં નાટકમાંના સંલાપમાં એકસ અથવા કોઈ બીજા દેવ અથવા મહાવીરના સંબંધી કલ્પિત કથા ચર્ચાતી.

ચીનમાં નાટકોમાં ઊંચા વર્ગના લોકોમાં તો ખાસ કરીને

લગ્ન ગેઠવનાર આડતિયા તરીકે ધંધો કરનારી નાટકનું સમાપન બીઓ લગ્નની યોજના આણે છે. નાટકનાં વૃત્તાન્તની ગ્રન્થિ ઉઠેલી સુખમય પરિણામ ધણું કરીને હમેશાં કોઈ વરિષ્ઠ સરકારી અધિકારીના સાક્ષાત્ વચ્ચે પડવાથી સંધાય છે. ચીનના રાજ્યના પિતૃત્વસ્વરૂપને આમ સંમાન આપવામાં આવે છે. રોમન *deus ex machina* નું આ ચીન દેશનું રૂપાન્તર છે. આ પરિણામ આવવાથી સ્વાભાવિક રીતે શ્લોક-શાહના કીર્તિગાનમાં સંક્રમણ કરી સમાપન કરવાનો પ્રસંગ મળે છે; *Tartuff* ના અન્ત ભાગમાં ૧૪ માં લુઈના કીર્તિગાનને મળતો આ પ્રકાર છે; અને ઉદ્દેશસ્વરૂપે હાવું જ કીર્તિગાન ધ્વલિત્રાપેયના સમયમાં અનેક નાટકોમાં એ રાજકુમારિકાને સંબંધે ગૂંથાયલું જોવામાં આવે છે.

શૈક્ષ્ણીઅરના સમયમાં નાટકના સમાપન વખતે નટોએ ઘંટણિયે પડીને રાજ્ય કરનાર રાજા અથવા રાણીને માટે પ્રાર્થના કરવાનો રિવાજ હતો. આ સાથે આપણા દેશમાં હાલનાં નાટકોમાંના સમાપનપ્રકાર સરખાવવાનું સહજ ઉપરિચિત થાય છે. અંખાઈ ઇલાકાનાં નાટકોમાં પણ નાટકને અન્તે વૃત્તાન્ત જોડે અતિ સ્થિતિ સંબંધ રાખીને સર્વપાત્રવર્ગ એકત્ર જિભા રહી પ્રાર્થના અથવા હેવું ગીત સાથેલાગાં ગાય છે. પરંતુ રાજ્ય કરનાર રાજા રાણી ઉપર આશિષની પ્રાર્થના હેમાં નથી આવતી. કેટલીકવાર *Epilogue* અર્થાત્ ઉપસંહારક ગીતના રૂપમાં એ સંયુક્ત ગાયન આવે છે.

આ પ્રકારના અંતભાગના દેખાવથી જે દીપ્તિમય ચમત્કૃતિની અસર થાય છે તે છતાં પણ નાટકસમાપનની રસદૃષ્ટિએ છાપ ઉલટી કથળી જાય છે એમ મહારું માનવું છે. નાટકના ખરા સમાપનથી જે પ્રેક્ષકનાં હૃદય ઉપર લાગણીઓની છાપ પડેલી હોય છે, તે અરસિક રીતે ધસાઈને નવા જ અને નિરર્થક ઝળકતા અમલકાર-નું જ સામ્રાજ્ય એ હૃદયો ઉપર થાય છે. શૈક્ષ્ણીઅરના સમયનાં

રાજા અથવા રાણીને માટે પ્રાર્થનાવાળાં સમાપનો વિશે પણ તેમ જ સમઝવું. હેને બહુ નાટકના વૃત્તાન્તની અંદર જ રાજ્ય કરનાર રાજા રાણી સંબંધે રસિક સ્તુતિવચન ચાતુર્યથી ગૂંથી સકાય એમ છે; હેનું અતિ અનુપમ ઉદાહરણ શેક્સ્પીઅરના Midsummer Night's Dream નામના નાટકમાં ઓબેરોને પકને સંબોધીને કરેલા અલૌકિક બાષણમાં અદ્ભુત કૌશલથી ગૂંથેલા, વિલક્ષણ પ્રતિભાથી ધરેલા, ધ્વનિથી સૂચવાયલા ઈલાઝાબેથ રાણી વિશેના રસિક સૂક્ષ્મતા તથા ચારુતાવાળા સ્તુતિવચનમાં મળે છે.*

હેવી રચનાઓ વિરલ જ સંભવે, પરંતુ નાટકસમાપનમાં વસ્તુ સાથેની ગૂંથણીમાં શિથિલતા ના આવે એ યોજના સંસ્કૃત નાટકોમાં જોવામાં આવે છે. હેમાં બધા નટોને એકઠા કરીને ગવડાવવાની ધામધૂમનો ખોટો લોભ નથી જણાતો. હેમાં તો સ્વાભાવિક રીતે સધાયલા સમાપનમાં માત્ર આશીર્વચનની પ્રાર્થના પોતાના હિત-સાધક મુનિજન વગેરે કોઇ પૂજ્ય પાત્ર કને નાયક માગે છે; પોતાના અથવા બહુધા જનસમાજ અને દેશના હિતાર્થની આશિષ માગે છે.

નાટકવૃત્તાન્તનો અભિનય કરવો એ જ મુખ્ય ઉદ્દેશ રંગભૂમિ

ઉપર સર્વત્ર સર્વથા સચવાતો જણાતો નથી.

‘રંગભૂમિ ઉપરના ખેલનું’ જાપાનમાં રંગભૂમિ ઉપર અપ્સરાઓ, રાક્ષસો, સ્વરૂપ.

સંગીતનાટક, યુદ્ધ, પ્રહસન, અને હેવા અન્ત-

રક્ક દ્રંક ખેલો, એ સર્વમાંથી અંગકસરતના

ખેલોમાં અને ગુલાંટો ખાનાર અને જાદુગરના ખેલમાં રસાધાત વિના સંક્રમણ થાય છે. મુંબાઈમાં આજથી આશરે ત્રીસ વર્ષ ઉપર નર્મદ કવિયે ઊભી કરેલી નાટકમંડળીનું એ કવિકૃત ‘દ્રૌપદી-દર્શન’ ભજવાતી વખતે અંકાની વચ્ચે અંગકસરતના ખેલ કરવામાં આવતા હતા.

* આ ધ્વનિ જર્વાઈનસે કુશળતાથી બતાવ્યો છે. જર્વાઈનસના Shakespear Commentaries પુસ્તકનું પૃ. ૧૯૧ જુવો.

શૈક્ષ્ણીઅરના સમયમાં પણ અંકોની વચમાં હલકા પ્રકારના મસ્કરા-ભાંડના તમાશા અને ગાયન ચાલૂ રાખવામાં આવતાં, અને નાટકના ખેલની પછી તૂરીવાદ અને વાંસળીઓની સાથે એક હાસ્ય-રસનો ન્હાનો ખેલ કરવામાં આવતો.

આપણા મુ'બાઈ ઇલાકામાં કેટલાંક વર્ષ ઉપર નાટકને અંતે ફાર્સ જોડવાનો ચાલ હતો; અને હાલ એક રાત્રીમાં બે ત્રણ નાટકો અથવા નાટકોના અંશ બજવાયછે, એ ક્રમમાં પણ ઉપરના પ્રકારની રસક્ષતિ આવેછે.

નાટક બજવાય તે પ્રેક્ષક વર્ગથી પુરેપૂરું સમગ્રી સકવામાં અનેક પ્રકારની અડચણો નડેછે. પછનો અથવા નાટક વૃત્તાન્તનું સ્વરૂપ- સંગીતનો ભાગ સ્પષ્ટ ઉચ્ચારાદિકને અભાવે સૂચન.

પૂરો ગ્રહી સકાતો નથી; ગદ્યવચનો પણ અનેક વાર સ્પષ્ટ ઉચ્ચારાતાં નથી; તેમ જ પ્રેક્ષક વર્ગ બધો રંગભૂમિથી સરખે અંતરે હોતો નથી. વળી નાટકનું પુસ્તક પ્રથમ વાંચેલું ના હોય ત્હારે ખાસ કરીને નાટકના વૃત્તાન્તનું ક્રમશઃ ઉદ્ઘાટન થતાં વૃત્તાન્ત પૂર્ણરૂપે સર્વથી સમજવો કંઠે પડેછે. કોણ કિયું પાત્ર છે તે પણ ગ્રહણ કરતે વિલમ્બ થાયછે. આ અને હાવાં અનેક કારણોથી નાટકવૃત્તાન્તનું સ્વરૂપસૂચન કરવાની જુદી જુદી યુક્તિઓ નાટકના ઇતિહાસમાં નજરે પડેછે. ચીનના નાટકમાં હાલમાં અંગ્રેજી રંગભૂમિ ઉપર Bill of the play દ્વારા જે માહિતી મળેછે તેનું કાર્ય બીજી જ રીતે સંધાયછે. પાત્રવર્ગ વારંવાર આગ્રહથી પોતાનાં નામ અને વંશાવળી પ્રેક્ષકવર્ગ આગળ પ્રસિદ્ધ કર્યા કરેછે; અને નાટકના પુસ્તકનું કામ સારવા માટે વૃત્તાન્તમાં પાછળ શું શું બની ગયું તેનું પુનઃ પુનઃ વર્ણન કરી જાય-છે. હામાંના પ્રથમ પ્રકાર જેવું એક લક્ષણ મુ'બાઈમાં આજથી ૩૦ વર્ષના શુમાર ઉપર શરૂ થયેલા 'ઇન્દ્રસભા' ના નાટકમાં જણાયછે.

“ મૈ રાજ હું ઇસ કોમકા ઔર ઇન્દર મેરા નામ ” એમ કહી ઇન્દરાજ પોતાને રંગભૂમિ ઉપર પ્રગટ થતાં વાંત જાતે જ ઓળખાવેછે. હેમાં સખ્ખપરી વગેરે પણ એમ કહેછે કે નહિ તે યાદ નથી. પરંતુ આ પ્રકારમાં નાટ્યરચનાની કલાના કક્ષા ખખખાતું અગ્નિ અને સાધારણ રસિકતાનો અભાવ સૂચવાયછે.

નાટકવૃત્તાન્ત પ્રેક્ષક વર્ગથી સમજાવાના હેતુથી દાખલ કરેલો એક બીજો પ્રકાર આધુનિક ગુજરાતી નાટકસાહિત્યના આદિકાળમાં નજરે પડેછે. એ નાટકો રચાયેલાં તે વખતે રંગભૂમિની સંસ્થા દાખલ થઈ નહોતી; તેથી પ્રેક્ષકવર્ગને સમજણ પડવાનો હેતુ બાવિ સ્થિતિના પૂર્વ સાધન રૂપે જ ગણવેા પડશે. નાટક વાંચનારને પણ નાટકના સ્વરૂપને લીધે જ વૃત્તાન્તનું ઉદ્દઘાટન એકદમ ના થઈ સકવાને લીધે પણ આ હમણાં કહું છું તે પ્રકાર આદરાતો હશે એમ લાગેછે. ‘ જયકુમારીવિજય ’* વગેરે એ પ્રકારનાં નાટકોમાં પ્રથમના ભાગમાં સૂત્રધાર રંગભૂમિ ઉપર આવીને પ્રત્યેક અંકના વૃત્તાન્તનો વાર્તારૂપે સાર અતિવિસ્તારથી કહી સંભળાવેછે. નાટકવૃત્તાન્તનું અર્થોદ્દઘાટન કરવાની આ રીતિથી, વૃત્તાન્ત અગ્નિ હોઈ ક્રમે ક્રમે યોગ્ય પૂર્વાપરપણામાં તથા પ્રમાણમાં વૃત્તાન્તના અવયવોનું દર્શન થવાથી જે કુતૂહલનો ચમત્કાર ઉત્પન્ન થાયછે તથા અર્થ પોતાની મેળે સોધી કાઢવાથી આનન્દ ઉત્પન્ન થાયછે તે સર્વને વિકાસસ્થાન જ નથી મળતું અને તેથી રસિકતા થાયછે, એટલું જ નહિ, પણ પ્રેક્ષક અથવા વાચકની બુદ્ધિશક્તિને એક અણુધાર્યું અપ-

* આ નાટકનો રચનાસમય ઈ. સ. ૧૮૫૦ પછી જણાયામાં છે.

[“ સાઠીના સાહિત્યનું દિગ્દર્શન ” (ઈ. સ. ૧૯૧૧ માં) રા. ડાહ્યાભાઈ દેરાસરીનું પ્રસિદ્ધ થયેલું જોતાં પૃષ્ઠ ૧૦૨ માં લખેલું જણાય- છે કે ‘ જયકુમારી વિજય ’ નાટક ઈ. સ. ૧૮૬૧ માં રા. કરેલું કકડે કકડે ‘ બુદ્ધિપ્રકાશ ’ માં છપાયું હતું, તે પછી પુસ્તકના આકારમાં ઈ. સ. ૧૮૬૫ માં બહાર પડ્યું હતું. મૂળ ‘ જયકુમારીનો જય ’ એમ નામ હતું; પુસ્તક રૂપમાં આવતાં નામ બદલ્યું હતું.]

માન હેમાં સમાયલું લાગેછે; જાણે કે નાટકમાંથી જ વૃત્તાન્ત ઉકેલી કાઢવાની શક્તિ હેમનામાંથી કાઢનામાં પણ ના હોય એમ ભાસ થાયછે. અથવા તો નાટકના રચનારની પોતાની શુદ્ધિશક્તિની મન્દતાનું પ્રતિબિમ્બ પ્રેક્ષક તથા વાચક ઉપર આ રીતે પડાયછે એમ તો નહિં હોય ? કેમકે માનસશાસ્ત્રનું એક સૂક્ષ્મ તત્ત્વ હેવું છે કે અનેક વાર સમજાવનાર પોતાની શુદ્ધિના માપથી જ સમજાવવાની વસ્તુના તન્નુઓને ચિન્તનદ્વારા ઉકેલેછે. અથવા તો એમ હશે કે નાટકની રચના જ હેવી હશે કે હેમાંનો વૃત્તાન્ત એ સૂત્રધારકૃત ભાષણની મદદ વિના સમજાય નહિં હેવો અસ્પષ્ટ હશે ? પરંતુ એ નાટકોનાં સ્વરૂપ જોતાં આ છેવટની કલ્પના તો ટકે એમ લાગતું નથી.

પરંતુ એટલું તો વસ્તુસ્થિત છે કે ઉપર કહેલાં નાટકોના જમાનામાં ગુજરાતી નાટક માટે રંગભૂમિનું અસ્તિત્વ જ નહોતું. માત્ર નાટક કોક કાળે બજવાય તે વખત માટે આ અગમચેતીની સામગ્રી હતી. આ ઉદાહરણથી જોવાનું છે કે ભવિષ્યના ઇતિહાસ લખનારને માટે આ કેવી વિપય જતું અનુમાન કરાવનારી સામગ્રી છે. વસ્તુસ્થિતિ ન જાણનાર એમ જ અનુમાન કરે કે એ કાળમાં નાટકો લખાયલાં હતાં તો ભજવાતાં પણ હશે. સંસ્કૃત નાટકોને વિશે સ્થિતિ જુદી છે. હેમાં તો નાટકસાહિત્યના અસ્તિત્વ ઉપરાંત બીજાં અન્તર્ગત તેમ જ બાહ્ય પ્રમાણો રંગભૂમિના અસ્તિત્વનું સમર્થન કરનારાં છે; જે'વાં કે-સૂત્રધાર, પ્રવેશ, નિષ્ક્રમણ, જવનિકા, ઇત્યાદિ નાટકની અંદર જ અભિનયને અનુરૂપ સૂચન વગેરે; તેમ જ, નાટ્યશાસ્ત્રના ગ્રન્થોનું અસ્તિત્વ, નટના વર્ગને વિશે, મનુ, શંખ, સ્તંવર્ત, વગેરેના ગ્રન્થોમાં વચનો, ઇત્યાદિ. અર્થાત્ સંસ્કૃત કાળમાં નાટ્યકલા અને નાટકગ્રન્થો બંનેનું અસ્તિત્વ વસ્તુસ્થિત હતું; કાલક્રમે બંનેનો ક્ષય થતાં સ્વાભાવિક શક્યતાને લીધે જ નાટકકલાના અંશે પ્રગટ ના રહ્યા, પરંતુ નાટકગ્રન્થો તો ચાલ્યા આવ્યા. પછી નાટકનું પુનરુજ્જીવન આધુનિક સાહિત્યમાં થવાની વખતે નાટક-

અન્યોમાં પ્રવેશ નિષ્ક્રમણાદિ સૂચનવચનો તો પૂર્વકાળના નાટક-
અન્યોમાંથી, નાટ્યકલાનો પુનરુદય થવા પહેલાં જ, મળી આવ્યાં,
અને એ નમૂના ઉપર નાટકઅન્યો ગુજરાતીમાં પ્રથમ રચાયા. રંગ-
ભૂમિના પુનરુજ્જીવનની પૂર્વાપેક્ષાએ જ પ્રથમ નાટકસાહિત્યનું
પુનરુજ્જીવન થયું. આ ક્રમ ગુજરાતી નાટકસાહિત્યને વિશે થયો.
નજરે પડે છે.

આ ધોરણથી જોતાં પ્રેમાનન્દનાં મનાવાયલાં નાટકો વિશે
મહારી અન્ય પ્રસંગે સૂચવાયલી શંકાને એક પુષ્ટિ મળે છે. નાટ્ય
વિના નાટકો બહુધા સંભવતાં નથી. અને પ્રેમાનન્દના સમયમાં
નાટ્યના અસ્તિત્વની તરફ અનુમાન માટે કાંઈ પ્રમાણ નથી. તેથી
પ્રેમાનન્દના સમયમાં નાટકઅન્ય હોવાનો સંભવ નથી. અર્વાચીન
ગુર્જર સાહિત્યમાં અપવાદરૂપ સ્થિતિ હતી; અર્થાત્ રંગભૂમિ વિના જ
નાટકઅન્યો રચાયા હતા. પરંતુ હેમાં બહુધા સંસ્કૃત નાટકોનાં
ભાષાન્તર જ હતાં, એટલે તેથી કશું બાધક બળ મળતું નથી. ‘જ્ય-
કુમારીવિજય’ નાટક વગેરે થોડાંક અપૂર્વ નાટકો રચાયાં હતાં તે
જોકે આરમ્ભમાં અભિનયવિષય બન્યાં નહોતાં, તથાપિ કાલક્રમે તે
અભિનય પામ્યાં હતાં (કાન્તા નાટક વખતે અપવાદરૂપ હશે તથા
બીજાં કેાઇક મળશે), તેમ જ એ અભિનય પામ્યાં ના છતાં
હેમના સમયમાં ગુર્જર નહિં પણ ધતર રંગભૂમિ (અંગ્રેજી રંગભૂમિ)
નમૂના માટે હતી અને ત્હેના અનુકરણરૂપ થનારી ગુર્જર રંગભૂમિની
કાંઈક અપેક્ષાએ જ એ નાટકો રચાયલાં. આ મુદ્દો સ્વતંત્ર રીતે
પૂર્ણ મળતો નથી, કેમકે સંસ્કૃત નાટકોનો નમૂનો નજર આગળ
રાખીને રંગભૂમિને અભાવે પણ પ્રેમાનન્દને નાટક લખવાને વૃત્તિ
થઈ સકી હોય. પરંતુ સંભવાસંભવનું તોલ કરવાનું છે. તેમ જ આ
મુદ્દો સંશય માટેનાં બીજાં કારણોને માત્ર મદદ કરવાને માટે જ છે,
પોતાની શક્તિની મર્યાદામાં. બીજાં એક ધોરણ વાપરીને આ પ્રશ્ન
તપાશિયે: એ તો સંશયગ્રસ્ત વાત નથી કે પ્રેમાનન્દના કાળમાં

નાટકસાહિત્યનું વિશાળ પુનરુજ્જીવન તો નહોતું જ થયું. પ્રેમાનન્દની પૂર્વે કે પછી વિસ્તીર્ણ નાટકસાહિત્ય જોવામાં આવતું નથી. તો માત્ર પ્રેમાનન્દ થોડાંક નાટકો લખીને પછી અન્ધકારમાં ઝથુકેલી વીજળી જુમ થઈ જાય એ સાહિત્યના ઇતિહાસનાં તત્ત્વોને અનુરૂપ જણાતું નથી; જનસમાજના વિચારાદિકના ઇતિહાસનો સાહિત્ય જોડે જે સંબંધ ગૂઢરૂપનો છે તે વિચારતાં સંભવતું નથી. સાહિત્યનાં પુનરુજ્જીવન પ્રજાજીવન જોડે અતિ અદ્ભુત સૂક્ષ્મતાનો સંબંધ રાખે છે; પ્રજાજીવનનું પ્રતિબિમ્બ હેવાં પુનરુજ્જીવનમાં જણાય છે. આ તત્ત્વ જોતાં માત્ર એકાદ નાટકકાર ઉદ્ભવીને અટકી પડે, બીજા એ માર્ગ સ્વીકારનારા ન ઉદ્ભવે, એ સંભવિત નથી. સાહિત્યનો કોષ પશુ પ્રદેશ-કવિતા, ઇતિહાસ, તત્ત્વજ્ઞાન સર્વ કોષ પ્રદેશ—એ જીવનનિયમને વશ છે; જેથી એક અન્યકાર-યુગ આંકનારો અન્યકાર-ઉત્પન્ન થવાની સાથે સાથે અનેક હેના અનુકારક, હેની ભાવનાથી પ્રેરિત ભાવનાવાળા, વગેરે લેખકોની રચનાઓ પ્રગટ થાય છે, અને એથી કરીને હેના સર્વ લેખ અને મુખ્ય લેખ પશુ તે તે કાળની ભાવનાનું પ્રતિબિમ્બ બને છે. પ્રેમાનન્દનાં નાટક જો વાસ્તવિક હેનાં હોય તો હેના સમયમાં આ પ્રકારના કાલભાવનાના પ્રતિબિમ્બની, અર્થાત્, વિસ્તીર્ણ નાટકપુનરુજ્જીવનની, અપેક્ષા રખાય. પરંતુ તેમ તો જણાતું નથી. આ કારણ પશુ એ નાટકો તરફ સંશયનો કટાક્ષ નાંખવાની પ્રેરણા કરે એમ છે. આધુનિક ગુજરાતી નાટકોનો આરંભ થતાં સાહિત્યમાં એ યુગનિર્માણ થયું જણાય છે; સંસ્કૃત નાટકોનાં ભાષાન્તરો, પછી સ્વકૃત નાટકો, વગેરે પરંપરા ઉદ્ભવ પામી. એ ખરું કે હાલ નાટકોના શિષ્ટ અન્ય ગણ્યતર જ છે. પરંતુ રંગભૂમિ ઉપર અનેક સારાં ખોટાં નાટકો ભજવાય છે તે વસ્તુસ્થિત છે, તેથી નાટક-સાહિત્યનો—એ નાટકો અસાર ગમે તો હોઈને પશુ—પુનરુદય આ પાછલાં આળીસ વર્ષથી થયો ગણવાને બાધ આવે એમ નથી. પ્રેમાનન્દના કાળ વિશે એ રીતે કહી સકાય એમ નથી.

પરંતુ જરાક વિષયાન્તરતા થઈ. સૂત્રધાર આરમ્ભમાં નાટક-
વૃત્તાન્તનું વાર્તારૂપે વર્ણન કરી જાય એ નાટકવૃત્તાન્તના સ્વરૂપ-
સૂચનનો પ્રકાર આપણે જોયો. પ્રાચીન ગ્રીક નાટકોમાં chorus
કેટલેક ભાગે નાટકવૃત્તાન્તનું સ્વરૂપ સૂચવતું હતું તે પણ વાત
અહિં નોંધવા જેવી છે. તેમ જ, જૂની દક્ષિણી નાટકમંડળીઓમાં
સૂત્રધારનું ગાયકમંડળ ગીતો ગાતું તે પણ નાટકવૃત્તાન્તનું સ્વરૂપ-
નિદર્શન કરતાં; પરંતુ હેમાં ફેર એટલો છે કે એ ગીતોથી પ્રેક્ષકવર્ગને
અર્થબોધ માટે મદદ ના મળતી; પણ હોવાને લીધે તે સમજતે વાર
લાગે; અને ઉલટો ક્રમ એ થતો કે એ ગીતનું અર્થનિરૂપણ પાત્રવર્ગ
હેનો ગણમાં અનુવાદ કરીને કરતો.

સંસ્કૃત નાટકોમાં વૃત્તાન્તનું સ્વરૂપકથન કરવા માટે કશી
યોજના જણાતી નથી. હેમાં તો ઉલટું હેની રચનામાં સંસ્કૃત તથા
પ્રાકૃત બે ભાષાઓનું મિશ્રણ હોવાને લીધે પ્રેક્ષકમંડળમાંથી સામાન્ય
વર્ગને, વાર્તાઓ તથા પુરાણકથાઓનું સામાન્ય જ્ઞાન પૂર્વથી જ હોવાને
લીધે વૃત્તાન્તનો ક્રમ થોડો ઘણો જે સમજાય તે બાદ કરતાં, બાકીનો
સંસ્કૃત ભાગ તો સમજાવો કઠણ જ હોવો જોઈએ. આ સ્વરૂપની
વ્યંગતાની પૂર્તિ કરવા માટે સંસ્કૃત નાટકમાં કશો પ્રયત્ન જણાતો
નથી. હાનું પરિણામ સારું એ નીવડ્યું કે સંસ્કૃત નાટકે-ખીજી ભાષા-
ઓનાં નાટકોની પેઠે-સામાન્ય વર્ગને પ્રસન્ન કરવાના ખોટા લોભને
વશ ના થઈને હેમની ઉતરતી રુચિયોની હલકી સેવા
કરનારા પ્રકાર પોતાનામાં દાખલ કર્યા નહિં. તેમ જ, એ
નાટકોના આખા પ્રેક્ષક મંડળમાં, એક નહાતું આન્તર પ્રેક્ષક
મંડળ-અર્થાત્, સંસ્કૃત ભાગ પણ સમજનારું વિદ્વાન મંડળ-હોવાને
લીધે, એ નાટકને માટે ઊંચી કસાયલી અને સુરુચિયુક્ત બુદ્ધિયો જ
તહેમાં પ્રવેશ કરી સકે હેવાં રસતત્ત્વનાં ઊંચાં ધોરણોનો જ આદર
આ નાટકની કલામાં થયો, અને હારતખંડના રસપરીક્ષકોએ હેવાં
જ ઊંચાં ધોરણોની અપેક્ષા રાખી. આમ સંસ્કૃત નાટકનું ઊંચું

રસસ્વરૂપ સચવાઈ રહ્યું*

આધુનિક ગુર્જર રંગભૂમિમાં “ નાટકનાં ગાયનોની ચોપડી-
 ઓ ” ની અદ્ભુત સંસ્થા આ અર્થનિર્દર્શનની સેવા બજાવે છે.
 પ્રેક્ષક મંડળમાંથી અર્ધશિક્ષિત વર્ગને માટે આ ચોપડિયોની ઉત્પત્તિ
 થઈ જણાય છે. તો ફક્ત સાંભળીને ગીતોનો અર્થ સમજાય નહિ માટે
 આ યોજના થઈ હશે. પરંતુ આ યોજનાથી કે’વા અનર્થ થયા છે
 તે સર્વ ખરા રસિક જનથી અગ્નણ્યું નથી. રસિક કલાનાં તત્ત્વોનો
 સર્વથા અનાદર હેમાં સમાયેલો છે; જે વખત રંગભૂમિ ઉપર ગીત
 ગવાય છે અને અભિનય થાય છે તે વખત એ અભિનયના કલા-
 મય અંશો નયનનો અને શ્રવણનો ઉપયોગ કરીને સમજવા અને
 આસ્વાદવાને બદલે પ્રેક્ષકમંડળનું ધ્યાન, નજર, સર્વ એ ગાયનોની
 ચોપડીમાં જ પડેલાય છે, અથવા તો એ ચોપડી અને રંગભૂમિ
 વચ્ચે વહેંચાઈ જઈને પણ રસાસ્વાદનમાં ભંગ પડે છે; તેમ જ
 માત્ર ગીતોને જ મહત્ત્વ અપાઈ ગઈ ભાગનો અનાદર થાય છે
 અને હેમાંના વૃત્તાન્ત તથા અભિનયમાં કલાની અપેક્ષા રખાતી
 નથી. પરંતુ એટલું કહેવું પડે છે કે રંગભૂમિ ઉપર ખરી અભિનય-
 કલા જોવામાં આવતી નથી એટલે ઉપરની ખામી પૂર્ણ બળમાં
 જણાઈ આવતી નથી. પરંતુ સામાન્ય ધોરણ જોતાં એ દોષ ગણ-
 તરીમાં ગણવાનો તો છે જ. પરંતુ આટલી ખામીથી જ વાત અટકતી
 નથી. આ “ ગાયનોની ચોપડી ” તે સ્પષ્ટ રીતે મ્હોડું નડતર
 અને પીડારૂપ થઈ પડે છે; સુસ્વર્ગની સુરુચિને પીડારૂપ થઈ પડે-
 છે. કેમકે પ્રેક્ષક મંડળમાંથી ધણા અર્ધશિક્ષિત જનો-સૂરમાં રહીને કે

* આ ટીકા જે વખત સંસ્કૃત ભાષા તે લોકભાષા મટી ગઈ હતી તે
 કાળને લાગૂ પડે છે. અને આપણી જાણમાં આવેલાં સંસ્કૃત નાટકો હેવા
 કાળનાં જ છે. જૂનામાં જૂનું જાણીતું નાટક-મૃચ્છકટિક-ઈ.સ. ના ૧ લા
 અથવા ૨ જ સૈકાનું છે. અને સંસ્કૃત ભાષા ઈ.સ. પૂર્વે ૩૦૦ વર્ષના શુભાર-
 માં લોકભાષા મટી ગયેલી હતી. ઈ.સ. પૂર્વે ૩ જ સૈકામાં સંસ્કૃત નાટકો
 સજવાતાં એ વાત જુદી છે. એ સમયનાં નાટકો આપણને મળી આવ્યાં નથી.

એસૂરા થઈને અને બહુધા એસૂરા થઈને જ-નાટવર્ગની સાથે (બહુ મહોટા અવાજે નહિં, પણ નડતર થાય એટલા સંભળાય હેવા અવાજે) એ ગીતો 'ગાવા' અથવા ખરું કહિયે તો આરડવા મંડી જાયછે, અને રુચિયુક્ત શ્રવણોને કર્કશ ક્ષોભ પમાડેછે. આ અર્ધશિક્ષિત વર્ગને, અભિનયકલાનાં તત્ત્વો તો કોરાણે રહ્યાં, પણ નાટકના સારસ્યની પણ હેવી અજ્ઞાનતા છે કે હેમાંના કેટલાકને મહેં એમ ફરિયાદ કરતા સાંભળ્યાછે કે-“અરે ! આ તો એનાં એ ગીત ગાયછે.”-જાણે કે જે નાટક એક વાર બજવાયું તે ફરી બજવાતાં હેમાં બીજાં ગીતો આવવાં જોઈયે. આથી વધારે શોચનીય દશા શી ?

પ્રકરણ ૯ મું.

(નાટકના ઉદ્દેશ.)

નાટકો નીતિમય અને લોકપ્રિય હતાં અને છે કે કેમ તે પ્રાચીન-થી અર્વાચીન કાળ સૂધીના ઇતિહાસદર્શનમાં નાટકની સંસ્થાને તપાશિયે.
નીતિ જોડે સંબન્ધ.

ચીનમાં કલ્પનારૂપમાં તો નાટક નીતિમય જ હોવાં જોઈયે; ઉદ્દેશ અને સ્વરૂપમાં ચીનનાં નાટક જેવાં ઊંચા પ્રકારનાં કોઈ પણ નાટક ના હોવાં જોઈયે; હેવો નિયમ છે કે દરેક નાટકની અંદર નીતિમય સાર અને સારો અર્થ હોવો જોઈયે. રાજ્યના પીનલ કોડ (અપરાધશાસનશાસ્ત્ર) ની એક કલમ પ્રમાણે ચીનના પ્રત્યેક નાટકકાર ઉપર સદાચારપર ઉદ્દેશ રાખવાની ફરજ રખાયછે; અને જે લોકો અનાચારપરાયણ નાટકો લખે તેઓના મરણ પછી જ્યાં સૂધી હેમનાં નાટકો બજવાય ત્યાં સૂધી હેમને નરકચંત્રણા ભોગવી પાપમોચન મેળવવું પડવાનું એમ ઠરાવ છે. પરંતુ વસ્તુસ્થિતિમાં

વ્યવહાર જોતાં ચીનનાં નાટક આ ઊંચી ભાવનાને પહોંચતાં નથી. દસહજાર નાટકકારો છે તેમાંથી એક પણ હેવો નથી કે જેની પ્રવૃત્તિ સહબોધ અને નીતિતત્ત્વને અનુસરણુ વડે મનુષ્યની કેળવણી પૂર્ણ કરવા તરફ હોય.*

જાપાનમાં નાટકો કેટલાંક ધરસંસારના અતિ વાસ્તવિક વૃત્તાન્તો ચર્ચનારાં હોયછે; અને બહુવાર એ અસંખ્ય હોયછે. પરંતુ વિવાહિત સ્ત્રીને સંબંધે દુરાચારનો વિષય હેમાં આવતો નથી.

ભરતખંડનાં પ્રાચીન નાટકોમાં દુરાચારને ઉત્તેજન આપનારા વૃત્તાન્ત નથી જણાતા. પરંતુ શૂક્રગાર રસની કેટલીક વખત સંખ્યતાની હદ ઓળંગનારી ભરતી જોવામાં આવેછે. તે કાળની જન-સમાજની સ્થિતિ અને વિચારાદિકના દૃષ્ટિબિન્દુથી હેમાં અયોગ્યતા નહિં મનાતી હોય. પરંતુ ધર્મ કાવ્યો જેવી અમર્યાદા નાટકોમાં જણાતી નથી. તેમ જ નાટકના વૃત્તાન્તોમાં પણ તે કાળના રિવાજ પ્રમાણે અનીતિના પ્રકાર નહોતા દાખલ થતા. રાગઓ અનેક રાણીઓ કરતા તેથી નાટકના નાયકભૂત રાગઓના પ્રથમની રાણીને મૂકી બીજી નાટકની નાયિકા જોડેના પ્રેમમાં લોકમતને કાંઈ ક્ષોભક લાગતું નહિં. તેમ જ ગણિકાવર્ગની પદવી તે સમયમાં હલકી નહોતી તેથી ‘મૃચ્છકટિક’ની નાયિકા એ વર્ગમાંથી લીધીછે તે પણ નીતિશુદ્ધિને બાધક લોકમતે નહોતું.

અંગ્રેજી નાટકોમાં શૈક્ષણિકરના કાળમાં કેટલીક અસંખ્ય અમર્યાદા જોવામાં આવેછે. હેનું એક કારણ એ કાળની સામાજિક શિથિલ-

* ઈ.સ. ના ૧૪ મા સૈકાના અન્ત ભાગમાં એક Pi-Pa-Ki નામનું નાટક રચાયું હતું. તે સમયમાં નાટકની અંદર અનીતિમય પ્રકારો પ્રચલિત હતા તે તરફ તિરસ્કાર ઉત્પન્ન કરી સુમાર્ગ તરફ જનમંડળને દોરવાના હેતુથી એ નાટક રચાયું હતું. એ નાટક છેક ૧૮ સૈકા સુધી ભજવાયે ગયું-છે. એ સૈકામાં એ નીતિનું સ્મરણસ્તંભરૂપ અને નાટકકલાના ઉત્તમ નમૂનારૂપ એ નાટક ગણાતું. પરંતુ રંગભૂમિની વસ્તુસ્થિતિ તો ચીનમાં ઉપર કલા પ્રમાણે જ રહી.

તામાં મળેછે, તેમ બીજું કારણ એ કે સ્ત્રીઓ નટવર્ગમાં દાખલ નહોતી તેથી પુરુષ પુરુષ વચ્ચે (સ્ત્રીવેશધારી પુરુષ જોડે) અમર્યાદિત બાષણાદિકમાં સંકાય ઓછો રહેતો. કાલક્રમે અંગ્રેજી નાટકોમાં સભ્યતાનો પ્રવેશ થવા માંડ્યો જણાય છે. આધુનિક નાટકની સ્થિતિ તો સુવિદિત છે.

હાલમાં ગુજરાતી નાટકોમાં અસભ્યતાને સ્થાન ધણે બાગે મળ્યું નથી. છતાં કેટલાંએક નાટકોમાં નીતિનો બોધ સ્પષ્ટ રૂપે ઉદ્દિષ્ટ છતાં નાટકની સંસ્થાનું નીતિ અને સભ્યતાપરત્વે ધોરણ હજી જાંચું જોઈએ એમ લાગે છે.

પ્રાચીન ગ્રીક નાટકો—કરુણરસ નાટકો—જેવાને સ્ત્રીઓને મનાઈ નહોતી. એ જોવાને સ્ત્રીઓ ખેડકોની જાંચી પંક્તિમાં સ્વતન્ત્ર જગા રાખેલી ત્યાં બેસતી. પાછળના સમયમાં એથેન્સની મુખ્ય ધર્મોપદેશિકા રિણીઓ નાટકગૃહમાં અમ્મલાગની પંક્તિમાં આરસના સિંહાસન ઉપર બેસતી. આ સર્વ ઉપરથી—તેમ જ ગ્રીક નાટકની ઉત્પત્તિ ધાર્મિક વિધિમાંથી થઈ હોવાથી—પ્રાચીન ગ્રીસમાં નાટકની પદ્ધતિ—નીતિ તથા સભ્યતાને સંબંધે—જાંચી હોવાનું અનુમાન થઈ સકશે.

પરંતુ નાટકના નીતિમયપણાનો ઉત્તર પૂર્ણ રૂપે આપતાં એ બૂલવાનું નથી કે પ્રાચીન તેમ જ અર્વાચીન કાળમાં—અનેક કારણોને લીધે—નાટકગૃહનો આશ્રય કરવાની વિરુદ્ધ અનેક નિષેધવચનો જોવામાં આવેછે. યુરોપમાં એ નિષેધ નીતિના ધોરણને લીધે તેમ જ કેટલીક વાર રાજકીય કારણોને લીધે પણ હતા. હાલ પણ પાદરી લોકો નાટકની વિરુદ્ધ જ જણાય છે; અને તે માટે કેટલાંક વજનદાર કારણો બતાવે છે.

આપણા દેશમાં ઐત્હાણમાં નાટકને વિશે પ્રતિબંધ હતો તે સુવિદિત છે. અને સ્મૃતિકારોનાં વચનો નટના ધંધાને હલકો પાડનારાં જોવામાં આવેછે. એ આ સમયની સાર્વજનિક સ્વતન્ત્રતાનું એક લક્ષણ છે.

પરંતુ રંગભૂમિની અસર જનમંડળ ઉપર સર્વથા ઉત્તમ પ્રકારની સહાચારપરાયણ, અને બાવનાને ઉત્તમ કરનારી, થવા માટે કેટલાક ઉપાયોની યોજના ધ્રુ છે હેમાં શક નહિ. એ યોજનાનાં મુખ્ય અંગ-(૧) રાજ્ય તરફથી મર્યાદિત નિયમન; (૨) સામાજિક નૈતિક ધોરણની ઉન્નતિ, અને (૩) ધાર્મિક ઉન્નતિ, એટલાં છે એમ હું માનું છું.

પ્રાચીન કાળથી આજસુધી નટવર્ગની સમાજમાં પદવી, સત્કાર તથા સંમાન કે'વાં હતાં તે જોઈએ. પ્રાચીન નટવર્ગની જનસમાજ- શ્રીયમાં નાટકની ઉત્પત્તિ ધર્મકાર્યમાં હોવાથી, માં પદવી. તથા હેને સામાજિક મહત્ત્વ આપતા હતા તેથી, નટનો ધંધો ધણો સંમાનપાત્ર ગણાતો. શ્રીક નટો એથેન્સના સ્વતન્ત્ર નગરવાસીના હક ભોગવતા હતા અને કેટલીક વાર રાજ્યની નોકરીમાં (નટબિન અધિકારમાં) નિયુક્ત થતા હતા. આગળ જતાં કરુણરસ નાટકે એન્થ્રેકઝાંડ્રિયા તરફ સંક્રમણ કર્યું અને બીજા સુધરેલા પ્રદેશોમાં હેનો ફેલાવ થયો. તે વખતમાં નટની મંડળી- એને જુદા જુદા ખાસ હક પ્રાપ્ત થયા હતા, અને એક મંડળીને તો કીમતી વૃત્તિયો નીમાઈ હતી. શ્રીક નટો આગળ જતાં સાહિત્યની સુરચિયુક્ત કેળવણીના પ્રવર્તાવનારા થયા હતા.

ફોમન સમયમાં નટવર્ગની ભરતી દક્ષિણ છટલી અથવા શ્રીસ- માંના ગુલામોમાંથી કરવામાં આવતી. હેમાંના ધણા પૈસા આપીને પોતાની સ્વતન્ત્રતા ખરીદ કરતા અને માન તથા ધન સંપાદન કરતા. પરંતુ* સલા અને સ્કીઝર જેવા મ્હોટા પુરુષો તરફથી આગ્રહ મળવા છતાં, નટનો ધંધો નગરવાસીના હકને અયોગ્યતા આપનારો ગણાતો હતો.

હંબ્રાંડમાં ઇલિઝાબેથ તથા જેમ્સના સમયમાં આરમ્બકાળમાં

* સલાએ Roscius ને Knight બનાવ્યો હતો.

નટનો ધંધો બહુ સામાજિક સંમાનપાત્ર ગણાતો નહોતો. પ્રથમ નાટ્યનો વિનોદ નિર્દોષ અને અસંસ્કારી આકારમાં કારીગર લોકોમાં પોતાના જ આનન્દ માટે નિયંત્રિત હતો; ઉમરાવોના વિનોદ માટે હેમની આગળ હેમના નોકરો નાટક બજવતા; રાજદ્વારના અધિકારીઓ રાણીની સંમુખ અથવા પોતાના બરોબરિયાના ખાસ મંડળમાં નાટકના ખેલ કરતા; સેન્ટ પોલના દેવળમાંના ગાયકગણ અથવા રાજદરબારી દેવળનાં છોકરાં રાજમંડળ આગળ અભિનય કરતાં;—આ સર્વનું રૂપાન્તર થઈ જનસમાજમાં અને આખા દેશમાં નાટકની સંસ્થા સ્થપાઈ; અને નટનો સ્વતન્ત્ર ધંધો શરૂ થયો. પ્રથમ પ્રથમ નટની મંડળીઓ રાજ અથવા રાણીના કે ઉમરાવોના આશ્રય તળે જ બજવતી; અને રાણીની સંમુખ બજવવાને માટે તૈયારી કરવાને બહાને—નાટકગૃહો નહોતાં તે કાળમાં—દારની દુકાનોમાં રંગભૂમિ ઊભી કરતાં, ત્યાં જનસમાજનો હલકામાં હલકો કચરો એકઠો થતો તેમ જ કેટલાક લક્ષ્મીઓ અને ધૂતારાઓ સરકારી પરવાના શિવાય ખેલ કરતા, અને તેથી વારંવાર સરકાર તરફથી પ્રતિબંધ હેમને થતો. હાવાં હાવાં કારણથી નટનો ધંધો બહુધા આબરૂનો નહોતો જ. કાલક્રમે નાટકગૃહોની સ્થાપના, શેક્સ્પીઅરના વખતની બુર્જુઆ વગેરે સમર્થ અભિનયકલાકારોની મંડળીઓનો ઉદ્ભવ,—વગેરેને લીધે નટનો ધંધો કાંઈક સારી પદ્ધતિએ ચઢ્યો, બટકતી મંડળીઓને બદલે સુસ્થાપિત આબરૂદાર અને ધનવાન વર્ગની નાટકમંડળીઓ ઉત્પન્ન થઈ, અને નાટકનો ધંધો તથા નટવર્ગનું સંમાન તથા પ્રતિષ્ઠા અને પ્રભાવ વગર વિક્ષેપે વધવા લાગ્યાં. આ સ્થિતિનું કાંઈક આડકતરું સૂચન શેક્સ્પીઅરે પોતે પણ પોતાના ‘હેમલેટ’ નાટકમાં, હેમલેટ કને ગર્ભાશુકનો ખેલ બજવવા બોલાવેલા નટોને સંમાન અપાવીને કર્યું-છે. Mysteries અને Miracle Plays માં ધર્મગુરુઓ એ ખેલમાં નટ તરીકે વેશ લેતા હતા, તે જોતાં એ સમયમાં નાટ્યની સંમાનનીય પદ્ધતિ જણાય છે. હાલના સમયમાં તો હેનરી અર્વિંગ જેવા

ઉત્તમ કલાવિધાયક નટને “ નાટક ”ની પદવી અપાઈ તે જ નટ-વર્ગના ધંધાના માન તથા પ્રતિષ્ઠાનું સખળ પ્રમાણ છે. હાલો દાખલો માત્ર પ્રાચીન રોમમાં જડે છે, સલાએ Roscius, ને ‘ નાટક ’ બનાવ્યો હતો.

પ્રાચીન ભરતખંડમાં નાટ્યકલાની સંસ્થિતિને લીધે એ ધંધાને માનની પદવી મળતી હતી એમ કેટલાકને મત છે. પ્રાચીન ગ્રીસ શિવાય ઇતર સર્વ દેશોમાં કાઠને કાઠ સમયે નટનો ધંધો તિરસ્કારને પાત્ર ગણાયેલો છે. ભરતખંડમાં કાંઈક અપવાદરૂપ સ્થિતિ હતી, જૂના કાળમાં નાટકમંડળીઓ ભરતખંડમાં બહુ સાધારણ હતી અને “ પ્રસ્તાવના ”ઓ ઉપરથી જણાય છે કે નટવર્ગની પદવી જનસમાજમાં આખરની હતી. કલકલકલ નામના પ્રખ્યાતિ પામેલા નટે વિસ્તીર્ણ કીર્તિ મેળવી હતી. (પરંતુ ‘ અનર્ધરાધવ ’ નાટકમાં હેને વિશેના ઉદ્દેશ્યથી તથા હેના નામની વ્યુત્પત્તિથી હેને તિરસ્કારપાત્ર ગણેલો પણ જણાય છે.)

આમ એક પક્ષે નટવર્ગની માનપાત્ર સ્થિતિ જોવામાં આવે છે, તો વળી બીજે પક્ષે એ જ પ્રાચીન ભરતખંડમાં નટના ધંધાની અધમતા મનાયાનાં પ્રમાણો પણ નજરે પડે છે:

ન નટા ન વિટા ન ગાયકા

ન પરત્રોહનિવદ્ધુઃ ।

नृपसदमनि नाम के वयम्

એ ભર્તૃહરિના એક શતકના વચનમાં નટવર્ગને રાજદ્વારમાં ફરવાની પદવીથી માનપાત્ર ગણવાનો ભાસ થાય છે ખરો, પરંતુ વિટ વગેરેની પંક્તિમાં મૂકીને એ વર્ગના નીતિયુક્ત વગેરેનો તિરસ્કાર તથા અધમતા સૂચવવા તરફ જ એ વચનનો ઝોક છે. * ભર્તૃહરિનો સમય ઈ. સ. ના સાતમા સદ્દમાં મનાય છે, તો તે વખતની આ

* ભર્તૃહરિના—કશ્ચન્વતિ કુલપુરુષઃ ઇત્યાદિથી શરૂ થતા શ્લોકમાં પણ નટ, વિટ, વગેરેને અધમ સ્ત્રીઓના સંસર્ગી કહી નિન્દેલા છે.

સ્થિતિ હશે એટલું તો ખરું જ. પરંતુ ભારતીયોનાં ઐતહાસિકાના અનેક શ્લોક લોકરૂઢ હોઈ પૂર્વકાળના હતા તે હેમાં સંપ્રદાયલાભ એ સાધાર કલ્પના છે તે તરફ લક્ષ રાખતાં એમ પણ માની સકાય કે નટ-વર્ગની અધમતા એ સમય પૂર્વે પણ મનાઈ હશે.

અને આ કલ્પના માટે પ્રમાણ છે. મનુ વગેરે સ્મૃતિકારોએ પણ નટના ધંધાને અધમ ગણ્યાનાં વચ્ચે મળેછે. મનુ બ્રાહ્મણોને ચોર, ગાયક, સુતાર, વૈદ્ય, શિકારી, લુહાર, રંગભૂમિ ઉપર ખેલ કરનાર, સૂતી, ટોપલીઓ બનાવનાર, ધોખી, કારીગર, વગેરેને હાથે રાંધેલું અન્ન લેવાનો નિષેધ કરેછે. શંખ પણ હેવા પ્રકારનો નિષેધ નટવર્ગને સંબંધે કરેછે. સંવર્ત નટી જોડે, શૈલૂષી જોડે (અર્થાત્ નર્તકી અથવા નટી જોડે), ચમારણ, રંગરેજણ, વગેરે સ્ત્રીઓ જોડે સંસર્ગ કરનાર બ્રાહ્મણને ચાંદ્રાયણનું પ્રાયશ્ચિત્ત બતાવેછે. આ ઉપરથી નટનો ધંધો આ સ્મૃતિકારોના સમયમાં અધમ ગણાતો હશે એમ અનુમાન થઈ સકે. બુદ્ધની આજ્ઞાઓમાં પણ નૃત્ય, સંગીત, અને નાટકનો પરિત્યાગ કરવાની ભલામણ ગૃહસ્થને કરીછે, અને બિહુને માટે તો એ ફરજ જ છે. આમ બુદ્ધના સમયમાં પણ નટનો ધંધો અનિષ્ટ અને સહચારને કલુષિત કરનારો મનાતો હતો*

ચીનમાં નટનો ધંધો આખરૂદાર નથી ગણાતો. નટમંડળીના નાયકો ગુલામનાં છોકરાં ખરીદીને પોતાના ગુલામ તરીકે રાખી નટવર્ગમાં દાખલ કરેછે.

જાપાનમાં નટો લોકપ્રિય હોયછે તથા સારા પગાર પેદા કરેછે, તથાપિ એઓ તિરસ્કારને પાત્ર ગણાયછે. અને પૂર્વકાળમાં એ મંડળીઓની ભરતી હલકામાં હલકા વર્ગમાંથી કરાતી. પરંતુ હવે હવે હેમની અયોગ્યતા ઘટતી જાયછે.

હાલના સમયમાં તામિલ ભાષામાં નાટકો બજવાયછે ત્યાં નટનો ધંધો આખરૂદાર નથી ગણાતો. કેાઈ પણ સહગૃહસ્થના કુટુંબ-

નો છોકરો નાટકમંડળીમાં હોય તો શરમની વાત ગણાયછે. નટવર્ગ મલ્લપાન અને દુરાચારનું સેવન કરનાર મનાયછે.

પુંજળમાં નાટકમંડળીઓમાં હલકી પંકિતના આખર વિનાનાં પુરુષો અને સ્ત્રીઓ હોયછે. એ ધંધો આખરફાર ગણાતો નથી. નટવર્ગની નીતિ શૂન્ય જ મનાયછે.

સિંધમાં પણ નટનો ધંધો આખરફાર ગણાતો નથી.

બંગાળમાં ૧૮૭૨ માં સાર્વજનિક રંગભૂમિનો આરમ્ભ થયો તે સમયથી નટનો ધંધો પ્રતિષ્ઠિત ગણાતો તથી. અને સાર્વજનિક સ્ત્રીઓ નાટક મંડળીઓમાં દાખલ થઈ ત્હારથી તો બિલકુલ પ્રતિષ્ઠા ધરીછે. પરંતુ નટનો ધંધો કરનાર ગિંયા વર્ગના સામાજિક મંડળ-માં ત્યાજ્ય ગણાતો નથી.

નાટકના અભિનયમાં સ્ત્રીઓનો વેશ પુરુષો બજવતા કે સ્ત્રીઓ એ પ્રશ્નનું ઇતિહાસસ્વરૂપ જોઈએ. ગ્રીક લોકોમાં સ્ત્રીવેશ માટે સ્ત્રીઓ. તથા રોમન લોકોમાં પ્રાચીનકાળમાં નટીઓ અગ્રાત હતી, સ્ત્રીઓનો વેશ હમેશાં પુરુષો અથવા છોકરાઓ લેતા. પરંતુ રોમન સામ્રાજ્ય (Roman Empire)-ના વખતમાં નટીઓ પ્રથમ જણાવા માંડી.

પ્રાચીન ભારતખંડમાં સ્ત્રીઓનો વેશ ધણું કરીને, જે કે હમેશાં જ નહિ, પણ ધણું કરીને^૧, સ્ત્રીઓ બજવતી. આમ Encycl. Britt. માં લખનાર કહેછે. હેનાં પ્રમાણ બતાવ્યાં નથી. એ મહારી બુદ્ધિમાં નીચે પ્રમાણે જડેછે:—

૧ માલતીમાધવમાં સૂત્રધારના વચન ‘અહમપ્યવલોકિતા’ ઉપરથી એમ અનુમાન કાઢવામાં આવેછે કે ભવભૂતિના સમયમાં પુખ્ત વયની સ્ત્રીઓનો વેશ પુરુષો લેતા હશે.

(ડેકનકોલેજ ક્વોર્ટર્સમાં એસ. કે. બેલ્લકરે લખેલા લેખનું ભાષાન્તર યુ. પ્ર. મે ૧૯૧૦ પૃ. ૧૫૧ જુવો.)

(૧) 'વિક્રમોર્વશીય' નાટકમાં એક સ્થળે સૂચન છે કે સ્વર્ગમાં 'લક્ષ્મીસ્વયંવર'નું નાટક ભજવવામાં ઉર્વશીએ લક્ષ્મીનો વેશ લીધો હતો. આ ઉપરથી પ્રચારે કાંઈક જણાય ખરે કે સ્ત્રીઓનો વેશ સ્ત્રીઓ પૃથ્વી ઉપર પણ લેતી હશે.

(૨) 'પ્રિયદર્શિકા' નાટકના ગર્ભાંકમાં મનોરમા નામની દાસી રાખતો વેશ લેછે. અર્થાત્, વધારે સખળ કારણથી જણાય કે સ્ત્રીઓનો વેશ સ્ત્રીઓ લેતી હશે. 'પ્રિયદર્શિકા'નો સમય આજથી ૮૦૦થી ૧૦૦૦ વર્ષ ઉપરનો છે. તે કાળમાં આ રિવાજ હશે.

(૩) 'માલતીમાધવ' નાટકમાં એથી ઉલટો ક્રમ છે. ત્યાં માલતીનો કપટવેશ એક યુવકે ધારણ કર્યોછે. પરંતુ આ વાર્તાનું જ અંગ છે. તેથી આ વાતથી આમ કે આમ કશું અનુમાન ફળતું નથી.

(૪) નાટકોની 'પ્રસ્તાવના'ઓમાં સૂત્રધાર કને નટી આવે છે. એ નટી તે પુરુષે સ્ત્રીવેશ લઈને થયેલી નટી નહિ, પણ સૂત્રધારની જ સ્ત્રી એમ હેતુ જણાયછે. અર્થાત્, નાટકમંડળીમાં નટ તેમ નટીઓ પણ રહેતી; અને હેમનું કર્તવ્ય સ્ત્રીપાત્રનો વેશ ભજવવાનું જ હોવું જોઈએ. નહિં તો હેમનું મંડળીમાં અસ્તિત્વ જ વ્યર્થ થાય.

(૫) 'ભરત નાટ્યસૂત્ર'માં પુરુષ તથા સ્ત્રી નટને વિવિધ શિક્ષણ આપ્યુંછે. તે ઉપરથી નટીનું અસ્તિત્વ સંભવેછે. એ સ્થળે સ્ત્રી નટ એટલે સ્ત્રીનો વેશ ભજવનાર પુરુષ નટ એમ ઉદ્દેશ હોય તો જુદી વાત. પણ તેમ લાગતું નથી.

(૬) ઉપર કહ્યું તેમ સંવર્ત વગેરેએ નટી જોડે સમાગમ માટે પ્રાયશ્ચિત્ત બતાવ્યુંછે. તેથી જણાયછે કે નટીઓ એ સમયમાં હતી. અર્થાત્, સ્ત્રી પાત્રનો વેશ સ્ત્રીઓ લેતી. પછી નટી એટલે નટ લોકોની સ્ત્રી એટલું જ ઉદ્દિષ્ટ હોય તો કોણ જાણે-જેમ મોચીની સ્ત્રી મોચણ, દરજીની સ્ત્રી દરજણ, ધાંચીની ધાંચણ ઇત્યાદિ છે તેમ, પરંતુ એ સ્ત્રીઓ પણ પોતાના ધણીના ધંધામાં મદદ કરેછે તે જ

કામ કરીને. તો નડીઓ પણ નટનો જ ધધો કરતી હોવી જોઈએ. (પછી સંવર્તના વચનમાં નર્તકી જ ફક્ત ઉદ્દિષ્ટ હોય તો કોણ જાણે.)

ચીન દેશમાં Khian Zang શહાનશાહે એક નડીને પોતાના ઝનાનામાં અવિવાહિત રાણી તરીકે રાખી તે સમયથી સ્ત્રીઓને રંગભૂમિ ઉપર આવવાની મનાઈ છે. તેથી સ્ત્રી પાત્રના વેશ છોકરાઓ અને કવચિત્ પ્રસંગે પાંદ લોકો ભજવે છે.

જાપાનમાં ઝેન્સેટ નામના નૃત્યમાં સ્ત્રીઓ હોય છે, બાકી તે શિવાય સર્વત્ર પુરુષો જ સર્વ વેશ ભજવે છે. પરંતુ આ સ્થિતિ હવે હવે ઈ. સ. ૧૮૯૬ ના શુભારથી બદલાઈ છે. Mr. Kawa Kami અને હેની પ્રસિદ્ધ નડી સ્ત્રી Madame Sadayacco પારીસ અને લંડનમાં ટીસેમ્બર ૧૯૦૭ માં આવેલાંને વૃત્તાન્ત The Graphic (14. 12. 07, p. 852) પત્રમાં આવેલા ઉપરથી જણાય છે કે એ સ્ત્રીપુરુષે પ્રથમ ટોકિયોમાં એક નાટકગૃહ શરૂ કર્યું ત્યાં સ્ત્રીવેશ સ્ત્રીઓ ભજવે એ ક્રમ દાખલ કર્યો; એથી લોકોમાં બહુ વિરુદ્ધ ચર્ચાઓ થઈ હતી. તેની પૂર્વે સ્ત્રીઓ અને પુરુષોની નાટકમંડળાઓ જુદી જુદી હોતી; સ્ત્રીમંડળામાં પુરુષનો વેશ સ્ત્રીઓ ભજવતી અને પુરુષમંડળાઓમાં સ્ત્રીનો વેશ પુરુષો લેતા એમ હતું.

ઇંગ્લાંડમાં શેક્સ્પીઅરના કાળમાં અને તે પછી પણ સ્ત્રી પાત્રનો વેશ છોકરાઓ લેતા. હેમાંના ધણા છોકરાઓ બહુ ખ્યાતિ પામ્યા હતા. સ્પેનમાં તો હમેશાં સ્ત્રીઓ જ સ્ત્રીપાત્રના વેશ ભજવતી; તેની જોડે ઇંગ્લાંડનો આ રિવાજ સરખાવતાં^૧ એક લેખક કહે છે કે ઇંગ્લાંડની રંગભૂમિને આ કારણથી સ્પેનની રંગભૂમિ કરતાં બહુ ગેરફાયદો મળ્યો હતો; ઇંગ્લાંડના નાટક રચનારાઓ રંગભૂમિ ઉપર સ્ત્રીઓ ન હોવાને લીધે પોતાનાં નાટકોમાં વચનોમાં અમર્યાદાની અતિશય છૂટ લેતા હતા. જર્વાઈનસ આ લખાણની અમર્યાદા સ્વીકારે છે પરંતુ અભિનયકલાને લાભ થયો માને છે.

આ વિશે કલા વિશેની ચર્ચામાં વધારે બોલાશે.

શૈક્ષ્ણિકચરે નાટક રચવાં ઈ. સ. ૧૬૧૨ માં બંધ કરી લાંડન છોડ્યું તે પછી સત્તર વર્ષે એટલે ઈ. સ. ૧૬૨૯ માં લાંડનમાં એક ફ્રેંચ નાટકમંડળી આવી, તેમાં સ્ત્રીઓ ભજવતી જોઈને પ્રેક્ષક મંડળે તિરસ્કારના ઉદ્ગાર કાઢી રંગભૂમિ ઉપરથી હેમને કાઢી મૂકી હતી. લોકમત એ સમયમાં સ્ત્રી નટીઓની વિરુદ્ધ હતો. પરંતુ તે પછી અડધો સૈકા વીતતાં સ્થિતિ બદલાયલી જોઈએ છિયે. બીજા આર્દ્ધનું રાજ્ય ઈ. સ. ૧૬૬૧ માં શરૂ થયું; હેણે નટીઓને રંગ-ભૂમિ ઉપર જાહેર રીતે આવવાને પ્રથમ ઉત્તેજન આપ્યું જણાય-છે. અર્વાચીન ઇંગ્લાંડની રંગભૂમિ ઉપર તે મિસિસ સિડ્સ-સ, મિસિસ જેમિસન, મિસ એલેન ટેરી વગેરે અભિનયકલાને અદ્ભુત શક્તિથી દીપાવનારી સમર્થ નટીઓએ આવીને યુગ જ બદલી નાંખ્યો-છે. યુરોપના અન્ય દેશોમાં પણ સ્ત્રીઓ રંગભૂમિ ઉપર લાંબા વખતથી આવેછે.

આધુનિક ભારતખંડની સ્થિતિ સ્પષ્ટ કારણોથી જુદી જ છે. પ્રાચીન ભારતવર્ષમાં સ્ત્રીઓની સ્વતન્ત્રતાના સમયમાં નટીઓ રંગ-ભૂમિ ઉપર જોવી એ અસાધારણ વાત નહોતી. અર્વાચીન સમયમાં અનેક કારણોથી સ્ત્રીવર્ગની અવદશાને લીધે સ્વાતન્ત્ર્યના નાશને લીધે, એ પ્રકાર જોવો જ અશક્ય છે. હજી પ્રસિદ્ધ ભાષણ કરવાને હમણાં હમણીમાં જ સ્ત્રીવર્ગનાં પગલાં પડતાં જણાયછે, તે નાટક જેવા સંશયના કટાક્ષથી જોવાના પ્રદેશમાં સન્નારીનો તે પ્રવેશ સંભવે-જ નહિ. કલાપ્રેમથી જ નાટક ભજવવામાં પુરુષ જ હજી બહુ બહાર પડતા નથી ત્યાં સ્ત્રીઓ તે કચ્ડાંથી જ હોય ? તે પછી ધંધા તરીકે રંગભૂમિનો સ્વીકાર સ્ત્રીવર્ગ હજી નથી કરતો હેમાં આશ્ચર્ય નથી. જૂની ભવાઈની સંસ્થામાં પણ મૂઝ મૂડેલા અને લાંબા કેશકલાપના અંખોડાવાળા ભવાઈયાઓ સ્ત્રીવેશ પુરુષોથી જ ભજવાવાની સાક્ષી પૂરેછે. અને હજી આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર

પણ એજ સ્થિતિ છે. સ્ત્રીવેશ છોકરાઓ અથવા જવાન પુરુષો જ ધારણ કરેછે, માત્ર કવચિત્ વિરલ નાટક મંડળીઓમાં-મુંબાઈ-માં વિશેષ-સ્ત્રીઓ રંગભૂમિ ઉપર દેખા દેછે. એક પારસી નાટક-મંડળીમાં કેટલાંક વર્ષ ઉપર કોઇ યુરોપિયન સ્ત્રી અભિનય કરતી હતી અને હેના ગાયન માટે પ્રખ્યાતિ પામી હતી. મહારા સાંભળવા પ્રમાણે કેટલીક માહારાષ્ટ્ર નાટકમંડળીઓમાં પણ સ્ત્રીઓ દાખલ થઈ હતી. પરંતુ હેમની જનસમાજમાં પદવી પ્રશસ્ત નહોતી. ઈ. સ. ૧૯૧૦ ના દીસેમ્બરમાં રતનાગિરિમાં બેલગામની સીસંગીત-નાટકમંડળી આવી હતી. તેમણે “ શારદા ” નાટક લજવેલું મહેં જોયું હતું. હેમાં મ્હોટે ભાગે સ્ત્રીઓ જ વેશ લજવતી હતી; અને એકંદર જોતાં સારી રીતે લજવતી હતી. નાટકના નાયક કોઈડનો વેશ પણ સ્ત્રીએ જ લીધો હતો, અને સ્તુત્ય રીતે લજબ્યો હતો. મુંબાઈની મુસલમાની રંગભૂમિમાં પણ કાંઈક હેવો પ્રકાર જણાયછે.

બંગાળામાં હાલના કાળમાં સ્ત્રીઓ રંગભૂમિ ઉપર દેખાયછે. પરંતુ આખરદાર વર્ગની એ નથી હોતી.

પૂંજબમાં સ્ત્રીવેશ બહુધા પુરુષો જ લજવેછે; કવચિત્ વિરલ પ્રસંગે સ્ત્રીઓ લજવેછે. આખરદાર સ્ત્રીઓ લજવતી નથી.

સિંધમાં પણ પુરુષો સ્ત્રીવેશ લજવેછે. આખરદાર નાટક-મંડળીઓમાં આ પ્રમાણે છે. પરંતુ કેટલીક મંડળીઓમાં હલકી આખરની સ્ત્રીઓ સ્ત્રીવેશ લજવેછે. આખરદાર સ્ત્રીઓ નાટયનો ધંધો કરતી નથી.

બંગાળામાં ઈ.સ. ૧૮૩૦ માં નાટક જે પ્રથમ લજવાયલાની નોંધ છે તેમાં સ્ત્રીવેશ સ્ત્રીઓ લેતી હતી એમ જણાયછે. એ સાર્વ-જનિક સ્ત્રીઓ હતી. પછીના સમયમાં હેવી સ્ત્રીઓનો ત્યાગ કરી, છોકરાઓ કને સ્ત્રીવેશ લેવડાવવાનો ચાલ શરૂ થયો. ઈ.સ. ૧૮૭૩ માં ફરીથી સાર્વજનિક સ્ત્રીઓ દાખલ થઈ, અને ત્હારથી એ ક્રમ ચાલુ

છે. સાર્વજનિક રંગભૂમિ ઉપરની સ્ત્રીઓ આખરદાર વર્ગમાંથી કદી આવતી નથી. નટીનો ધંધો આખરનો ગણાતો નથી, પરંતુ કેટલીક વાર કુટુંબમંડળમાં ખાનગી ખેલો થાયછે ત્યારે કેળવણીનાં કુટુંબમાંથી પુરુષ તેમ જ સ્ત્રીઓ (જેણે 'પડદા' નો લાગ કરેલો હોય છે તે) કલાપ્રેમી ખેલ કરેછે.

બ્રહ્મદેશમાં સ્ત્રીવેશ સ્ત્રીઓ જ બજવેછે એમ જણાયછે. રતનાગિરિમાં બ્રહ્મદેશના પદ્મવ્રત થયેલા રાજાએ ઇ.સ. ૧૯૧૦ ના નોવેમ્બરમાં બ્રહ્મદેશથી નાટકમંડળી ન્હાની સરખી ખોલાવી હતી; ત્હેમાં સ્ત્રીવેશ તરણુ છોકરીઓ બજવતી હતી.

નટવર્ગને ધનપ્રાપ્તિ-પગાર વગેરે આકારમાં-કે'વી હતી અને છે તે આ પ્રસંગે જોવું અસ્થાને નથી. મ્હારી નટવર્ગની ધનપ્રાપ્તિ. માહિતી પ્રમાણે આજથી દશેક વર્ષ ઉપર મુંબાઈની પારસી નાટકમંડળીઓમાં રૂ. ૩૦) થી ૧૦૦) રૂ. સુધીનો માસિક પગાર અછેક નટને મળતો. કેટલીક ગુજરાતી મંડળીઓમાં ન્હાના છોકરાઓને ખાવાનું તથા રહેવાનું મકાન આપી તે ઉપરાંત નજીવો પગાર આપીને રાખેલા સાંબળ્યા-છે, મરાઠી અને મુસલમાનની નાટકમંડળીઓમાં પારસી મંડળી જેવો જ પણ કાંઈક ઓછો પગાર મળેછે. મરહૂમ ડાહ્યાભાઈ ઘોળસાની મંડળીમાં ખોરાક સાથે રૂ. ૩) થી તે ૬૦) રૂ. સુધીને માસિક પગાર યોગ્યતા પ્રમાણે મળતો હતો. આપણી હાલની સ્થિતિ જોડે ઇંગ્લાંડ વગેરે દેશની સરખામણી કરવાની જ નથી. જ્યાં મિસ એલેનટેરી જેવી નટીને અઠવાડિયામાં ૪૦૦ ફ્રેંક મળે, દરેક નટીના પોશાક અને હાગીનાની કીમત ધનાઢય સ્ત્રીપુરુષોની ખરોખરી કરે, ત્યાં આ સરખામણીનો પ્રસંગ જ ક્યાં !

એનસાઇક્લોપીડિયા બ્રિટાનિકા ઉપરથી જણાયછે કે જાપાનમાં નટોને સારા દરમાણા મળેછે, શા તે જણાતું નથી. કેટલાંક વર્ષ ઉપર અંગ્રેજી વર્તમાનપત્રમાં વાંચ્યું હતું કે બ્રહ્મદેશમાં આજથી

આળીશેક વર્ષ ઉપર થોડાક જ નટોને સુતાર કરતાં વધારે પ્રાપ્તિ થતી તે હવે પ્રત્યેક કુશલ નટને અથવા ગાનારને રાત્રના રૂ. ૧૦)થી ૨૦) સુધી મળે છે. સ્મોલકોઝ કોર્ટમાંના એક દાવા ઉપરથી જજ્ઞાયું હતું કે એક નાટકમંડળીને દસ દિવસના ખેલ માટે દરેક રાત્રના ૧૫૦) રૂ. પ્રમાણે રોજી હતી અને તે વળી બીજા એક જજ્ઞે ૨૮૦૦૦ રૂપિયાના દરરાત્રના કરારથી રાખી હતી. આ વધારાના દરથી ખેલ થતાં પણ એ મંડળીને રાખનારને બહુ નફો રહ્યો હતો. બ્રહ્મદેશના પદ્મશ્રી રામ શીખોના પ્રાઇવેટ સેક્રેટરી બ્રહ્મદેશના કેળવણી ખાતામાં ડિપ્યુટી ઇન્સ્પેક્ટરની જગ્યાએથી આવેલા ગૃહસ્થ છે. તેઓ મૂંઝેલા હતા કે હાલ (ઈ. સ. ૧૯૧૦ ના નોવેમ્બરમાં વાત થઈ તે સમયે) બ્રહ્મદેશમાં ઉત્તમ નટ નટીને દરેકને દસ મહિનાની મોસમના રૂ. ૩૦૦૦) (ત્રણ હજાર) જેટલો પગાર મળે છે. રત્નાગિરિમાં આવેલી એક નટીને દસ માસની મોસમમાં ૨૫૦૦) રૂ. મળતા હતા એમ એ કહેતા હતા. (ત્યાં એટલે બ્રહ્મદેશમાં ચોમાસાના બારે વરસાદના બે માસ બાદ કરી બાકી દસ માસ નાટકો થાય છે.)

પ્રકરણ ૧૦ મું.

ગુજરાતી રંગભૂમિ.

પ્રાચીન સમયથી માંડીને નાટક અને નાટ્યકલાનું ઐતિહાસિક અવલોકન કરવાનો મુખ્ય હેતુ આ નિબંધના (હાલનાં નાટકોનો મુખ્ય ઉદ્દેશવિષય આપણા દેશમાં એ કલાતી પૂર્વનો સમય.) સ્થિતિની તપાસ એ છે. આપણા દેશમાં એ કલાનો ઇતિહાસવિકાસ સંસ્કૃતનાટકોના કાળ સુધી આપણે જોઈ ગયા છિયે. તે સમયના પાછલા ભાગમાં “કપૂર-

મંજરી” જેવાં કેટલાંક કેવળ પ્રાકૃત (અપભ્રંશાદિક) ભાષામાં નાટકો રચાયલાં જેવામાં આવેછે. ત્હાર પછી ઉપર એક બે સ્થળે ધસારો કર્યોછે તે પ્રમાણે, મુસલમાનોનું રાજ્ય ભરતખંડમાં સ્થપાયા પછી નાટકરચનાનો ક્ષય થવા માંડ્યો. કેવળ લોપ નહિં થયો હોય, પણ ધણે ભાગે ધસારો તો પહોચેલો જ; અને ખાસ અભિનયકલા તો લુપ્ત થઈ લાગેછે. આ કારણથી એ મધ્યકાળને ઝોળંગી જર્ઘને આધુનિક નાટક ઉપર આવવાનો પ્રસંગ હવે ઉપસ્થિત થાયછે. હાલની રીત્યથી ભજવાતાં નાટકોનો સમય આજથી આશરે ચાળીશેક વર્ષ ઉપર શરૂ થયો એમ ગણવાને અડચણ નથી. એ સમયની પૂર્વે શી સ્થિતિ હતી તે પ્રથમ ઝડપથી અવલોકન તળે લેવી અસ્થાને નહિં ગણાય. બહુધા આપણા ગુજરાત અને ગુજરાતી ભાષા એ પ્રદેશમાં જ અવલોકનને નિયંત્રિત કરીશું. માત્ર પ્રસંગવશાત્ ઇતર પ્રાન્તની સંસ્થા વિશે બોલવું પડશે તેટલું બોલીશું; અને અન્ય પ્રાન્તોમાં નાટક અને નાટ્યના ઇતિહાસનું દિગ્દર્શન કરવું ઇતરે તેટલું કરીશું.

ગુજરાતમાં જૂના વખતથી ભવાઈના ખેલ પ્રચારમાં આવેલા પ્રસિદ્ધ છે. એ ખેલમાં નાટકના ખરા તત્ત્વનો ભવાઈના ખેલ. પ્રવેશ થતો નથી એ વાત ખાસ યાદ રાખવાનીછે. તે વિશે થોડીવાર પછી ચર્ચા હું કરીશ. પરંતુ નાટકની પૂર્વે લોકમાં પ્રચાર પામેલા ખેલ તરીકે ભવાઈને નોંધવામાં બાધ નથી. નાટકોએ લૌકિક પ્રચારમાંથી દૂર કાઢી મૂક્યાની પૂર્વે ભવાઈનો પ્રચાર વિશેષ હતો, અને તે પછી હેનો પ્રચાર અતિ સંકુચિત થયોછે, અને હેમાં અશ્લીલતાનો ભંડાર હોવાને લીધે, એ સંસ્થાનો ક્ષય ખેદ ઉત્પન્ન કરે એમ નથી. ભવાઈના ખેલ અસલ શહેરોમાં સહજ પ્રસંગે મહેલોઓમાં ઠેર ઠેર થતા હતા; હવે એ ખેલો માત્ર અંબાજીની યાત્રા વખતે અથવા અમુક દેવ-સ્થાનમાં અમુક પ્રસંગે, અને ગામડાંમાં, તે પણ વિરલ થઈ ગયાછે. ભવાઈનો ખેલ કરનારા તે ભવૈયા. એ શબ્દની વ્યુત્પત્તિ હ. હ.

ધ્રુવ એ પ્રકારની બતાવેછે: * એક તો ભવ=શિવ એ ઉપરથી કહેપેછે; તે એમ કરીને કે દેવ અને અસુર વચ્ચે તકરાર થઈ (નાટકને પ્રસંગે) તે વખત શિવે વિરપાક્ષરૂપે અસુરોનો પક્ષ કર્યો હતો અને નાટકની આદ્ય યોજનામાં વિરપાક્ષે વેશ લીધો હતો માટે ભવ તે નટરાજ ઉપરથી ‘ભવાધ્યા’ એમ થયું. આ વ્યુત્પત્તિ સ્પષ્ટ રીતે કૃત્રિમ અને અયુક્ત છે. બીજી વ્યુત્પત્તિ માવ શબ્દ ઉપરથી કાઢેછે. સંસ્કૃત નાટકમાં સૂત્રધારને હેના સહાયકો ભાવ કહીને માનવાચક શબ્દ વાપરેછે; તે ઉપરથી માવ: અથવા માવક: એટલે કોમ્પ પણ નટ એમ અર્થ થયો ગણી, માવકા: તું પ્રાકૃત માવઆ, માવયા, થઈ ભવાયા, ભવામ્યા એમ થયું. આ કલ્પના કાંઈક પ્રથમ દર્શને સંભવિત લાગેછે. પરંતુ હેમાં બે ત્રણ શંકાને માર્ગ રહેછે. (૧) સંસ્કૃત નાટકમાં પ્રચરિત શબ્દ હાવા ભવાઈ જેવા, નાટકથી કેવળ બિન્ન, અને અધમ ખેલમાં પ્રવેશ પામે એ સંભવતું નથી. (૨) માવ એ માનાર્થ શબ્દનો બીજો અર્થ નટ એમ કલ્પવાને આધાર કશો નથી. (જોકે, કણ્ઠી એટલાને ‘પટેલ’, સુતાર એટલાને ‘મિત્તી’ વગેરે માનાર્થે ખોલાવવાના રિવાજના સાદરથી કાંઈક મદદ આ કલ્પનાને મળેછે, તથાપિ એ તરેહનો પ્રચાર હતો એમ કાંઈ પણ ઉદાહરણ જડે એમ નથી). (૩) “ભવાઈ” શબ્દ પ્રથમ અને તે ખેલ કરનાર તે “ભવામ્યા” એ શબ્દ પછી—એમ ક્રમ હોવાનો સંભવ વધારે લાગેછે. અને તેથી પ્રથમ વ્યુત્પત્તિ “ભવાઈ” શબ્દની હોવી જોઈએ. તે ગમે તે હો, પણ માવક ઉપરથી નહિ બને; કાંઈક ‘ખેલ’ના નામ ઉપરથી હોઈ સકશે.

વ્યુત્પત્તિ ગમે તે હો પણ ભવામ્યાનું બીજું સાતિનામ ‘તર-માળા’ છે, અને તે શબ્દ હ. હ. ધ્રુવ બતાવેછે તેમ ઈ. સ. ના ૧૪ થી ૧૬ મા સૈકામાં રચાયલા “ઉખાણાસંગ્રહ”માં વપરાયલું

* P 305 of Vol. I of “ The Transactions of the Ninth International Congress of Orientalists ”; H. II. Dhruva’s Paper on *The Rise of the Drama*.

જણાવ્યું:—“ધારાલા અનર્ધ ત્રાગાલા ન ધીરીધ.” એમ હોય તો એ સમયમાં તરગાળા અર્થાત્ ભવૈયાનું અને તેથી ભવાઈનું અસ્તિત્વ સંભવિત લાગે છે. આમ હ. હ. ધ્રુવ ખતાવે છે. વળી ખતાવે છે કે:—

ભવાઈમાં છેલ્લે બટાઉનો વેશ ભજવાય છે ત્હેમાં અકબર અને ઐરંગઝેબનાં નામ આવે છે; હેમાં મોહના રાણીના વેશમાંની નાયિકા તે અહમદનગર (દક્ષિણ) ની મોહના રાજકુંવરી છે; માટે આ વેશનો સમય ઈ.સ. ના ૧૭ મા સૈકાની પૂર્વે નહિ આવે. Encycl. Britt. માં ભરતખંડનાં નાટકના ઇતિહાસમાં ત્રણ સમય-વિભાગ પાડ્યા છે. ત્હેમાંનો ત્રીજો વિભાગ—નાટકના ક્ષયનો કાળ—૧૪ મા સૈકા પછી મૂક્યો છે. તે સમયમાં છૂટાં જવાયાં નાટકો ઉપરાંત કેટલાંક પ્રહસનો અથવા હેવા ખેલ-જે’માં વધતી ઓછી અશ્લીલતા આવતી હેવા—મૂક્યા છે. એ આપણી ‘ભવાઈ’ને મળતા જ હશે. આમ ‘ભવાઈ’નો સમય ૧૪મા સૈકામાં મૂકવાને અડચણ નથી.

આ ઇતિહાસદર્શન કાંઈક સંભવિત લાગે છે. પરંતુ જ્યારે હ. હ. ધ્રુવ (હેમના The Rise of the Drama ના નિબંધમાં) ભવાઈના ખેલને નાટકના ઉચ્ચ સિંહાસને ખેસાડી એમ મનાવવાનું કરે છે કે ભવાઈ તે ઉત્તર અથવા મધ્ય યુજરાતમાં ઉદ્ભવ પામી વૃદ્ધિ પામનારું એક નવીન પ્રકારનું નાટકનું સ્વરૂપ હતું, ત્યારે તો જરાક શંકાનો સંકોચ ઉત્પન્ન થાય છે. ભવાઈમાં એક કરતાં વધારે છૂટક છૂટક વેશ ભજવાય છે; છેલ્લે બટાઉનો, મોહના રાણીનો, ઝંડાજૂલણનો, કળેડાનો, દરજનો, વહોરાનો, વગેરે વગેરે. હેમાં કોઈ વિશેષ સંશ્લિષ્ટ વૃત્તાન્તની શૂંચણી હોતી નથી; બહુ તો એકાદ વાર્તાલાપને સ્થાન મળે છે. હેવા અસંબદ્ધ ખેલોને નાટકનું નામ અપાય નહિ. માટે

* આ ઉપરથી માત્ર એટલું જ કહેવાય કે એ વેશ ૧૭ મા સૈકા પછી કાખલ થયેલો. ભવાઈના બધા વેશ એકી વખતે જ ઉત્પન્ન થયેલા એમ માનવાને કાંઈ કારણ નથી. વખતો વખતે પ્રસંગપરત્વે નવા નવા વેશ ઉમેરાયલા એ સંભવસિદ્ધ જણાય છે. તેમજ જૂના વેશમાં નવા પ્રસંગ, નામ, ઇત્યાદિના ઉમેરા પણ સંભવિત છે. ૨૦-૧-૧૩.

નાટકની પૂર્વે પ્રચરિત ખેલ તરીકે, અને હેમાં અનુકરણનો અંશ પ્રધાન હોવાને લીધે આટલું ઐતિહાસિક દર્શન કરવું બસ છે. એ ભવાઈની સંસ્થામાં અસ્વીકૃતતા તે પ્રાણભૂત અંશ છે; એકે વસ્તુતઃ તેમ નથી. પરંતુ અધમ જનસમાજના અધમ વિકારોને અધમ રીતિયે ઉત્તેજિત કરવાની ઇચ્છાથી એ અસ્વીકૃતતા એ ખેલમાં જોતપ્રોત થઈ ગયેલી જણાય છે. એ અસ્વીકૃત અંશ છૂટો પાડી ભવાઈને વિશુદ્ધ કરવાનો સ્તુત્ય-પરંતુ, ભવાઈવાની પ્રકૃતિરૂપ બની ગયેલી દેવાને લીધે તથા અધમ જનસમાજમાં પ્રિયતા સંપાદન કરવાના એ લોકોના લોભને લીધે નિષ્ફળ—પ્રયાસ મરહૂમ રા. સ્વા. મહીપતરામ રૂપરામે કર્યા હતા. આખર નિરાશ થઈને એઓએ એ અમ પડતો મૂક્યો.

ભવાઈ કરતાં કાંઈક અમુક વૃત્તાન્તના અભિનય તરફ વધારે ઉદ્દેશ રાખનાર એક પ્રજાભાષામાં થતા ખેલોની સંસ્થા નાટકોની ઉત્પત્તિ પૂર્વે આવી એ ઉદ્ભવને કાંઈક પ્રેરનાર અચાત બળ તરીકે પ્રવર્તનારી હોઈ નોંધવા લાયક છે: “રાસધારી” ના નામથી જાણીતા લોકોના ખેલ. આ ખેલ ગુજરાતમાં હાલ પ્રચારમાં બહુ નથી. પરંતુ વલ્લભ સંપ્રદાયે પરિચિત કરેલી પ્રજાભાષામાં ભજવાતા અને હેમના સંસ્કારથી ધડાયલા જનમંડળને વિશેષ પ્રિય થયેલા એ ખેલો કાષ્ઠથી અજ્ઞપ્ત નહિ હોય. કૃષ્ણચરિત્રમાંથી અમુક વૃત્તાન્ત લઈને તે ભજવી દેખાડવાનો ઉદ્દેશ હેમનો હોય છે. એ ખેલ મહેલોઓમાં વગેરે સાધારણ સ્થળે ભજવાયલા મહેં દીઠા છે. અને નાટકને અર્થે રંગ-ભૂમિ, પડદા, ચિત્રો, વગેરે બાજુ સાધે નોની. અપેક્ષા ભવાઈના ખેલની પેઠે હામાં પણ નથી હોતી. અભિનયકલાનું ખાસ પ્રદર્શન હેમાં જાણ્યું નથી. દસેરાના દિવસોમાં ઉત્તર હિન્દુસ્તાનમાં રાવણનો વધ ઇત્યાદિ રામચરિત્રના ખેલો થતા અને હજી પણ પ્રચારમાં હોતા આપણે સાંભળ્યા છે, તે પણ આ સ્થળે સ્મરણમાં આણવા લાયક છે. આ સમયમાં—અર્થાત્ ભવાઈ એ જ જનમંડળનું મુખ્ય

વિનોદસાધન હતું હેવામાં—આજથી આશરે ચાળીશકે વર્ષ ઉપર જુજરાતમાં એક નવો પ્રવાહ દાખલ થવાનો પ્રસંગ આવ્યો. દક્ષિણ-માંથી એક નવા પ્રકારની (દક્ષિણમાં તો પૂર્વથી પ્રચરિત) નાટક-મંડળીઓ આવવા લાગી. હેમના ખેલ મરાઠીમાં જ થતા હતા; માત્ર આખર આવેલી એક મંડળી હિન્દુસ્તાનીમાં ખેલ કરતી હતી. હેમાં બહુધા પૌરાણિક કથાભાગ, કવચિત્ લૌકિક વાર્તાવૃત્તાન્ત, વગેરેના અભિનય થતા હતા. એ ખેલોના સ્વરૂપનું જરાક વિગતથી વર્ણન અહિં મૂકું છું; કેમકે હવે એ પ્રકારના ખેલ (ગામડામાં કવચિત્ કવચિત્ થાય છે તે બાદ કરતાં) દક્ષિણમાંથી પણ લુપ્ત થયા જણાય છે.

આરમ્ભકાળમાં આવેલી દક્ષિણની નાટકમંડળીઓના ખેલોમાં પછીના વખતની મંડળીના ખેલો કરતાં અભિનય, વસ્તુવિકાસ, વગેરેમાં શિથિલતા વિશેષ હતી. પરંતુ સર્વનું સામાન્ય સ્વરૂપ કાંઈક આ પ્રમાણે હતું:—

પ્રથમ સૂત્રધાર પોતાના ગાયકમંડળ સહિત પ્રવિષ્ટ થતો; મૃદુલ, તંબુરો, મંજીરા, વગેરે વાદ્યસામગ્રી આ મંડળની કને હોતી. મંગલ સ્તવન વગેરે ગાઈ રહ્યા પછી ગણપતિનું આવાહન કરનારું ગીત ગવાતાં, સામાન્ય દોરી ઉપર કડીઓએ લટકાવેલો પડદો સરકી, ગણપતિ પ્રગટ થતા; કૃત્રિમ સૂંઢવાળું મ્હો પ્હરેલો, કૃત્રિમ ચાર હાથવાળો, મ્હોટા પેટવાળો, નટ આ વેશ ધારણ કરતો. સૂત્રધારને વરદાન આપી એ વેશ પાછો પડદામાં લુપ્ત થતો. પછી સરસ્વતીનું સ્તુતિપૂર્વક આવાહન થતાં, મોરનાં પીંછાનો કલાપ પાછળ ખોશી, આગળ પેટ નીચે કૃત્રિમ મોર (લાકડાનો) બાંધી, મોર ઉપર ખેઠેલી એમ આભાસ આપનારી, સરસ્વતી પ્રવિષ્ટ થતી, અને સૂત્રધાર તથા ગાયકમંડળના ગીતવાદના અનુવાદમાં ધૂધરા બાંધેલે પગે નૃત્ય કરવા લાગતી; એ પણ સૂત્રધારને વરદાન આપીને

પડા પછાડી હુમ થતી. પછી ચિદ્રૂપક લીંબડાનાં પાંદડાંને બારે કાળિયામાં પુષ્કળ ખોશી, વિચિત્ર વેશ ધારી, પગે ઘૂધરા બાંધી, પ્રવેશ કરતો. કાંઈ ટોળટપ્પા કરી એ તો ખેલની સમાપ્તિ સૂધી રંગભૂમિ ઉપર જ બહુધા, વચ્ચે વચ્ચે આવતો જતો હોઈ, રૂહેતો; ખેલની વચમાં કાંઈક વિશેષક બનીને જ હેનાં ટોળ ભેળવતો. સૂત્રધાર અને ગાયકમંડળ ખેલ સમગ્ર વખત રંગભૂમિ ઉપર જ રૂહેતાં. તે એટલે સૂધી કે એ ગાયકમંડળ પ્રત્યેક વેશ-પ્રવેશક વૃત્તાન્ત-આવતા પહેલાં હેના આગમનસૂચક ગીત ગાય; પછી તે પ્રવેશ થાય; અને ગાયકમંડળ આખ્યાનમાંની ગીતિયો વગેરે પદ્યગીત ગાય, અને અભિનય કરનાર નટ ત્હેનો ગદ્યમાં અનુવાદ કરે. આમ જ અભિનય થતો. નટની સ્વતન્ત્ર અભિનયની પ્રવૃત્તિ જ નહોતી; અને તેથી સૂત્રધારનું ગાયકમંડળ તે musical prompter (ગાનકર પ્રેરકજન) બનવા કરતાં વધારે પદવી ભોગવતું; પણ ભાગનો અર્થ ના સમજનાર જનમંડળને માત્ર વચનથી અસર ઓછી થાય તેથી તે તે પાત્ર-જનનો વેશ ધરી અનુવાદથી અને કવચિત્ વાર્તાલાપ વગેરે વૃત્તાન્તના અભિનયથી આખ્યાનનું અર્થનિરૂપણ કરવું એટલું જ અભિનય કરનાર નટવર્ગનું કાર્ય હતું. આ યોજનામાં એક ગુણરૂપ સુધારા તરીકે મનાતો ક્રમ એક બીજી નવી દક્ષિણી મંડળીમાં દાખલ થયો હતો. તે એ કે ગાયકમંડળની સાથે સાથે વેશધારી નટો પણ તે તે ભાગ ખાતા હતા, અને પછી પાછા ગલ્લમાં હેનો અનુવાદ કરતા હતા.

કાલક્રમે નટવર્ગનું આ ગાયકમંડળને તાબે રહી વર્તવાનું ગૌણપદ સુધારી કાંઈક વૃત્તાન્તાભિનય, વાર્તાલાપ, વગેરેનો ભાગ વધવા માંડ્યો. અને અંતે સહુથી છેવટ આવેલી એક રામભાઉ નામના માલિકની નાટકમંડળી આવી, ગુજરાત કાઠિયાવાડમાં બહુ ફરી. તેણે હિન્દુસ્તાનીમાં નાટકો ભજવવા માંડ્યાં ત્હેમાં વૃત્તાન્તના અભિનયને અતિથય અગ્રભાગે રાખેલો હતો, અને તેથી એ વધારે ભોક્ત્રિય ખેલ થયા હતા.

આરમ્ભકાળની દક્ષિણી મંડળીના આખ્યાનના અથર્થક ખેલો બહુધા સમજાવા કઠણ પડવાને લીધે હશે કે કેમ પણ નાટકને અંતે એ લોકો એક “ ફાર્સ ” (પ્રહસન) બજવતા હતા. રમૂજ દ્વંદ્વી વાર્તાનો કેવળ ગદ્યમાં જ અભિનય કરી જનમંડળની ઊતરતી બુદ્ધિશક્તિને સમજાય હેવો કમ આમ સાધવામાં આવતો હતો. “ ફાર્સ ”ને અને મુખ્ય નાટકને કરો સંગ્રન્ધ હોતો જ નહિં.

બવાઈના કેવળ રસયોજનાહીન અને અસ્તીલ ખેલોના અ-રુચિકર કાળના અન્ધકારમાં આ દક્ષિણી મંડળીનાં ગમે તહેવાં કાચાં અને કલાહીન નાટકોએ પણ કાંઈક વિશુદ્ધિનો અને જ્ઞાનદીપ્તિનો પ્રકાશ દાખલ કર્યો. હેતુ પરિણામ અમદાવાદમાં કાંઈક મૂર્ત રૂપમાં આવ્યું હતું. એ મંડળીઓના નમૂના ઉપર જ અમદાવાદના ગાન્ધર્વ વર્ગમાંના એક બે મુખ્ય જણે ગાન્ધર્વ તથા તરંગાળામાંથી થોડાંક માણસ એકઠાં કરી એક નાટકમંડળી સ્થાપી. ઓખાહરણના આખ્યાન-નો ખેલ એ દક્ષિણી મંડળીના નમૂના ઉપર બજવ્યો હતો. પરંતુ આ મંડળીતું જીવન અત્યન્ત દ્વંદ્વ નીવડ્યું. આ બનાવ નોંધવાતું કારણ એટલું જ કે જનમંડળમાં આ નવા ક્રમની અસર કેવી થઈ તે કાંઈક કલ્પનામાં આવે.*

આ સમય પછી કેટલાંક વર્ષ સૂધી કાંઈ નાટ્યપ્રવૃત્તિ જણાઈ નહિં. પરંતુ નાટ્યાભિનયની વૃત્તિ જનમંડળમાં કાંઈક જગૃત થવાનું કરતી હતી. હેના અદ્ય ચિહ્ન તરીકે એક વાત નોંધવી જોઈએ. કવિ હલપતરામ કને કેટલાક યુવકો ગયા અને કહ્યું કે નાટક બજવવાનો વિચાર છે માટે આપ કોઈ સરસ નાટક રચી આપો. કવિ બોલ્યા:-“ હમારું લક્ષ્મીનાટક છે તે તો એકવાર બજવો. ” એ લક્ષ્મીનાટક હાલ કોઈ જાણતું પણ નથી અને હેમાં બહુ સસારતા નાટક તરીકે છે પણ નહિં, એટલે ઉદ્ભાસ એટલેથી જ રાખ્યો. ઉપર-

* આ મંડળીની કલ્પના કરીને ઊભી કરનાર ગાન્ધર્વ ફોલોલો અમદાવાદ પ્રાર્થનાસભાજમાં આરમ્ભથી ગવેયા તરીકે જોડાઈને મરણપથેના આશરે ત્રીસ વર્ષ કરતાં વધારે સમયની સેવા અવિરત કરી હતી,

ના કાળ પછી ઈ. સ. ૧૮૭૦ ના શુભારમાં (અથવા તે પૂર્વે) મુ'બાઈમાં નવીન પદ્ધતિ ઉપર નાટક ભજવાતાં શરૂ થયાં જણાય-
છે. મહેં પ્રથમ ઈ. સ. ૧૮૭૨ કે તે અરસામાં એ એક જોયા હતા
એમ યાદ છે. આ એલો પારસી મંડળીએ ભજવતી હતી. તે પછી
ચોડાં વર્ષ પછી એક પારસી નાટકમંડળી ગુજરાત વગેરે પ્રાન્તોમાં
ફરી હિન્દુસ્તાનીમાં એલો ભજવવા લાગી. “ગુલ બ સનોવર ચેહ કર્દ.”
' સોનાના મૂલની ખુરશીદ ' વગેરે ફારસી, ઉર્દુ, પુસ્તકોમાંની વાર્તા-
ઓને અભિનયવિષય એ બનાવતા હતા. આ એલોમાં કાંઈક અભિ-
નયનું કલાવિધાન, કાંઈ નહિં' તો રસિકતા, જોવામાં આવતાં હતાં.
આ મંડળી, નાટ્યવિધાનના ઇતિહાસમાં એક ક્રમ આગળ ભરાયલો
હોના પ્રતિનિધિ તરીકે, નોંધીએ.

ત્કાર પછી વળી એક નવો ક્રમ મુ'બાઈમાં મરહૂમ કેપુશરે
ન. કાખરાજીએ ઊભી કરેલી નાટકમંડળીના એલોમાં પ્રગટ થયો.
એ મંડળીનો મુખ્ય ઉદ્દેશ ચાલૂ નાટકકંપનીના એલોમાંના કાંઈક
શુદ્ધગારરસપોષક વગેરે અનિષ્ટ ગણ્યાતા અંશનો ત્યાગ કરી નાટક
અને નાટ્યના ધંધાને નીતિના ધોરણે જોતી પદ્ધતિએ ચઢાવવાનો હતો.
એ હેતુ બહુ અંશે સિદ્ધ થયો હતો. હરિશ્ચન્દ્રનાટકથી આરંભ કરી,
કાખરાજીની બીજી કૃતિયોના પશુ નાટ્યાભિનય અનેક એ કંપનીને
હાથે થયા. પરંતુ નાટ્યકલાનાં જોયાં તત્ત્વોનું દર્શન એ નટમંડળને
ના હોવાથી એ રસિકકલાવિદ્વાનની દૃષ્ટિથી તો બહુ સફળ પ્રયાસ
ના નીવડ્યો. અભિનય કૃત્રિમ, ભાષા શુદ્ધ ગુજરાતીની તરફ જવાના
પ્રયાસમાં પારસી નટોની સ્વાભાવિક ઉચ્ચારની અશુદ્ધિથી થતી
વિચિત્રતા, અને સંગીતમાં એસૂરાપણું છેક નહિં' તો પશુ સૂર કસા-
ઈને થતી કર્કશતાને લીધે ખામી, આ લક્ષણોને લીધે આ એલો
ખરા રસિકોને આકર્ષણ કરવાનું સામર્થ્ય નહોતા ધારણ કરતા. તોપણ
કાંઈક અભિનયમાં નવો ક્રમ દાખલ કરવાના પ્રકાર તરીકે ઐતિહાસિક
દર્શનમાં એ મંડળીને પણ નોંધવાની જરૂર છે.

તે પછી કેટલેક વર્ષે રા. રણછોડભાઈ ઉદયરામે પોતાનાં નાટકો બજવાવવા માટે ઊભી કરેલી શાળાના શિક્ષકો વગેરેની મંડળી આપણી નજર આગળ આવેછે. એ મંડળી સંગીતની બાબતમાં કાચરાજીની મંડળી કરતાં ચઢિયાતી હતી હેમાં સંશય નથી. પરંતુ અભિનયના કલાવિધાનમાં અસિકતા જ જણાતી હતી. કૃત્રિમતા, અસ્વાભાવિકતા, પાત્રતાના સ્વરૂપની પરીક્ષાની અશક્તિ, વગેરે લક્ષણો એ મંડળીનાં હતાં.

લગભગ એ જ સમયમાં, પણ કાંઈક ઉપરના સંચલન પછી એક બે વર્ષમાં, મરહૂમ કવિ નર્મદાશંકરની પ્રેરણાથી એક બીજા નાટકમંડળી ઊભી થઈ, અને હેણે એ કવિનાં 'સારશાકુન્તલ' અને 'દ્રૌપદીદર્શન' ના ખેલ કર્યા. એ ખેલમાં કાંઈક પેલી 'મહેતા-જીઓ'ની મંડળી કરતાં અભિનયકલા સારી હતી. પરંતુ સ્વતંત્ર દાષ્ટ્યે હેવી ઉત્તમ નહોતી. અને હેમાં વળી અંકોની વચમાં અંગકસરતના ખેલ કેવળ અસંબદ્ધ જ દાખલ કરી માત્ર લોકસંધને આકર્ષવાનો જ હેતુ રાખેલો હતો તે અનિષ્ટ સ્વરૂપ હતું.

આટલું પશ્ચાદ્વલોકન બસ છે. હેમાં દષ્ટિગોચર કરેલો સમય બહુધા ઈ. સ. ૧૮૭૫થી ૧૮૮૦ સુધીમાં આવી રહેછે. તે પછીનાં વીસ પચીસ વર્ષમાં આધુનિક નવીન નાટકમંડળીઓ અને હેમના સંપ્રદાય બહુ ત્વરાથી ઉત્પન્ન થઈ ફેલાવ પામ્યા બેઠયે છિયે. એ સંપ્રદાયનું સ્થૂલ વર્ણન કરિયે તો સંગીત ઉપર વિશેષ લક્ષ, છતાં સંગીતમાં કૃત્રિમતા તથા શાસ્ત્રીય દોષ અને રસક્ષતિ, નાટ્યકલાનું બહુધા વિલોપન, અતિવાસ્તવિકતાને પૂજનારી દૃશ્ય સામગ્રીના આડઅરતુ અનિષ્ટ સેવન, નાટકની વસ્તુમાં બહુધા અસારતા, લોકસંધની અધમ વૃત્તિયોને ઉત્તેજન આપનાર પ્રકાર-જે'વા કે અયોગ્ય પ્રસંગે ને અયોગ્ય રીતે હલકો હાસ્યરસ ઠેર ઠેર રેડવો, સામાજિક ઉત્કર્ષના વ્યાપારો ઉપર વૃથા આરોપ અને ઉપહાસ, ઇત્યાદિ:—આ લક્ષણુરેખાઓથી એ વર્ણન કાંઈક અંકાશે. આ સ્વરૂપ બહુધા આધુનિક ગુજરાતી રંગભૂમિનું જ

છે. આધુનિક મરાઠી રંગભૂમિમાં તો અભિનયકલાવિધાનની રસિકતા તથા આતુર્ય, સંગીતની ઉત્તમતા, વગેરે સદૃશ જોવામાં આવેછે; જો કે હેમાં પણ લોકરુચિની પૂજને લીધે અનિષ્ટ પ્રકાર પેડા જણાયછે ખરા.

આ અનિષ્ટ દશામાંથી રંગભૂમિનો ઉદ્ધાર કરવાના સ્તુત્ય હેતુથી મરહૂમ ડા. બા. ભાઈ ધોળશાએ કરેલા પ્રયાસનું આ અવ-લોકનમાં વિસ્મરણ થવું ના જોઈયે. હેમનો હેતુ ઉત્તમ અને સ્તુત્ય હતો. પરંતુ અનેક કારણોને લીધે સિદ્ધિ પ્રાપ્ત ના થઈ. લોકસંઘને જિંચી રસકોટિમાં ચઢાવવાના સદુદ્દેશથી એ સંઘની રુચિની ઊતરતી કક્ષામાં આખર ઊતરવાની વિપરીત ગતિ સ્વીકારવાને લીધે સંગીત તેમ જ નાટક-વૃત્તાન્ત તથા રચનામાં સારહીનતા જ આવી; અને નટવર્ગ અશિક્ષિત જનમંડળમાંથી સંઘરવાને લીધે અભિનયમાં પણ કલાવિધાનની સિદ્ધિ ના થઈ. હેમને આ બાબતમાં દોષ દેવાનો હેતુ નથી. હેમની મુશ્કેલીઓ ઓછી નહોતી. શિક્ષિતવર્ગમાં સંગીતપરતાને અભાવે તેમ જ નાટકના ક્ષેત્રમાં આખર ના મનાવાને લીધે એ વર્ગમાંથી કોઈ દાખલ થવો કઠણ; ભવૈયાના વર્ગમાં કાંઈક-પરંપરાગત સંગીતના સંસ્કારને લીધે એટલી બાબતનો માર્ગ જરાક સરળ હતો, તેથી અશિક્ષિત ભવૈયા વગેરે વર્ગમાંથી નટોનો સંગ્રહ થણે ભાગે હેમને કરવો પડ્યો. આ શિવાય બીજી પણ મુશ્કેલિયો હશે. પરંતુ વસ્તુ-સ્થિતિ શી હતી તે કહેવા માટે કહેવું પડેછે કે સુરુચિ અને કલા-વિધાનનાં બલિદાન કરીને હેમણે કાર્ય આરમ્ભ્યું અને ચમ્પાબે ગયા.

સાર્વજનિક રંગભૂમિની આ સ્થિતિ હતી, અને છે. પરંતુ કલાના ગ્રેમથી ખાનગી જિભા કરેલા નાટ્યખેલોની સ્થિતિ ધણાં વર્ષથી અનેક કારણોને લીધે જુદી જ હતી. એલ્ફિન્સ્ટન તથા ડેકન કોલેજોના વિદ્યાર્થીઓનાં સંસ્કૃત તથા અંગ્રેજી નાટકો અભિનયમાં જિંચાં કલામય તત્ત્વથી ભજવાતે આજ ૩૫-૪૦ વર્ષ થઈ ગયાંછે. ડોક્ટર ભાંડાર-કર અને મરહૂમ કાશીનાથ ત્ર્યંબક તેલંગ એ અભિનય માટે ખાનગી વખતમાં શિક્ષણ વખતો વખત આપતા મહેં જોયેલાછે.

પરંતુ માત્ર થોડી સૂચનારૂપ જ શિક્ષણ હતું. બાકી સર્વ વિદ્યાર્થીઓની આત્મશક્તિનું જ ફળ હતું; તોપણ થોડીક સૂચનાઓમાં ઉત્તમ કીમતી તત્ત્વો એઓ બતાવતા હતા. તેમ જ મરહૂમ પ્રોફેસર કાથવટેએ પણ એ પ્રકારનાં શિક્ષણ પોતાના વિદ્યાર્થીઓની મંડળીને આપેલાં જણવામાં છે. હાવી જોયી રસિક વિદ્યતાની છાયામાં ઉત્તમ કલાવિધાન સધાય હેમાં નવાઈ નથી. પરંતુ એ અપવાદરૂપ સ્થિતિ અણુવાની છે. વિદ્યાર્થીઓનાં આ પ્રકારનાં નાટકોમાં પણ અનિષ્ટ રચિયોનો પ્રવેશ થતાં ક્ષતિયો થાયછે, તે ગુજરાત કોલેજમાં બજવાયલાં કેટલાંક નાટકોમાં નજરે પડયુંછે.



પ્રકરણ ૧૧ મું.

અન્ય પ્રાન્તોની રંગભૂમિ.

આપણી ગુર્જર રંગભૂમિની આ સ્થિતિ જોડે થોડીક સરખામણી કરવા માટે આપણા દેશના બીજા પ્રાન્તોની રંગભૂમિનું થોડુંક દર્શન કરીશું તો કાંઈક જુદો પ્રકાશ પડશે, માટે એ પ્રદેશ ઉપર ત્વરિત સંચરણ કરી જઈએ. મરહૂમ હુ. હ. ધ્રુવ * “ The Rise of the Drama in the Modern Aryan Vernaculars of India ” વિશેના પોતાના નિબંધમાં લખેછે:—

“ We must pause now to summarize the results: (1) In the pre-English period no modern Indian Vernacular except Gujarātī had any original native drama, (2) Sindhī, Punjābī, Urdu, Bengālī, and Uriyā, perhaps Marāṭhī had no dramas at all, while Hindi and Maithilī had trans-

* “ Transactions of the Ninth International Congress of Orientalists ” (1892 A. D.) પૃ. 312 જુવો.

lations from Sanskrit or undramatic dialogues called નાટક like those of Dayārām Kavi of Gujarāt; in Gujarāt the commencement was made with the (3) રામોદય નાટક and અર્વાર્ધ so early as or even before the 14th century A. C. on the one hand, and with the *ākhyānas* of Premānanda and Vallabha in the 17th and 18th centuries on the other; and (4) probably Hemāchārya's *પ્રાકૃત પ્રભાકર sūtra 95 which would presuppose a dramatic literature in Gujarāt. Thus Gujarātī is proved to be earlier than the other vernaculars in its poetry, prose and drama. May its present and future history as its past be equally interesting and ennobling. "

આ અવલોકનમાં ન્યૂનાધિકતાઓ છે, તે હિન્દુસ્તાનની બીજી દેશી ભાષાઓમાં નાટકના સ્વરૂપ તથા ઇતિહાસ વિશે મહેં પેદા કરેલી માહિતી નીચે નોંધુ છું તે ઉપરથી જણાઈ આવશે. એટલે ઉપરના ઉતારાની ઝીણી પરીક્ષા કરીને આ સ્થળે કાલક્ષેપ નહિં કરું. માત્ર ન્યાય ખાતર એટલું કહેવું જોઈશે કે હું. હું. ક્રુવના મનમાં હિન્દુસ્તાનની દ્રાવિડ ભાષાઓ નહિં હોય, માત્ર આર્ય-

* પ્રેમાનન્દની કૃતિ તરીકે પ્રગટ થયેલા 'રેખદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન'-ની પ્રસ્તાવનામાં 'નાટકને સ્થળે કોઈ પણ પ્રાકૃત ભાષામાં આખ્યાન શબ્દ યોજવો' ઇત્યાદી માટે સૂત્રધાર કને હેમાચાર્યપ્રણીત 'પ્રાકૃત પ્રભાકર' ના પંચાલ્કમા સૂત્રનું પ્રમાણ અપાવાયું છે. આ પ્રાકૃતપ્રમાકર નામના અન્ય માટે પુષ્કળ અન્વેષણ કર્યા છતાં હેના નામનિશાનનો ખતો લાગતો નથી. સ્વ. અમનલાલ હલાલે પણ મહેને કહેલું કે એ નામનો અન્ય કહિં પણ, જૈનભંડારોમાં, યાદીઓમાં, કોઈ પણ સ્થળે, જોયો કે જણ્યો નથી, એ કૃત્રિમ અને અસત્ય વસ્તુ જ ઊભી થયેલા છે.

ભાષાઓ જ ઉદ્દિષ્ટ હશે. પરંતુ હિન્દુસ્તાનની દેશી ભાષાઓ એમ સામાન્ય ઉલ્લેખ કર્યો છે તે સાહસનું દાર ઉધાડે છે; જોકે નિબંધના નામનિર્દેશમાં તે Aryan એમ વિશિષ્ટતાદર્શક શબ્દ છે એટલે કાંઈક રક્ષણ મળશે.

પ્રથમ મરાઠી નાટકો લખાયે: મહારાષ્ટ્રમાં રંગભૂમિ ઉપર નાટક બજવવાનો આરંભ કચ્છારથી થયો તે નિશ્ચિ-મહારાષ્ટ્રમાં રંગભૂમિ. તતાથી કહી સકાય એમ નથી. પરંતુ ધણા પ્રાચીન સમયથી જાહેર ઉત્સવોને પ્રસંગે નાટકો બજવવાનો પ્રચાર હતો એમ જણાય છે.

નાટકોની વાર્તા આરંભકાળમાં પૌરાણિક પ્રસંગો ઉપર રચાતી હતી. કોષ દેવતાનાં પરાક્રમો, દશ અવતારના સંબંધી વૃત્તાન્તો વગેરે બહુવાર ગામડાંઓની રંગભૂમિ ઉપર બજવાતાં હતાં. નાટકના આરંભકાળમાં મહારાષ્ટ્રના જિલ્લાઓમાં કુર્ણાટક તરફથી નાટક-મંડળીઓ આવતી હતી. સૂત્રધાર અને વિદ્વષક લાંબા કાળથી પરિચિત હતા. નાટકના આરંભમાં ગણપતિ અને સરસ્વતીના વેશ હમેશાં આવતા હતા, અને સૂત્રધાર ખેલના વિજય માટે તેઓનો આશીર્વાદ માગતો હતો. ગામડાંની રંગભૂમિ ઉપર એક બીજી તરફનો ખેલ બજવાતો હતો, ત્હેનું નામ લલિત. આ કાંઈક પ્રહસન (Farce) જેવો ખેલ હતો, અને ત્હેમાં ધણા હસવા જેવા નકલખેલ થતા હતા. ઉપર કહેલા ખેલ હજી પણ કેટલાંક ગામડાંઓમાં જોવામાં આવે છે.

રંગભૂમિની સંસ્થા અવિચ્છિન્ન ચાલી આવી છે, અને ઉત્તરોત્તર હેમાં પ્રગતિ થતી આવી છે.

+૫૦ કરતાં વધારે વર્ષ ઉપર પરશુરામપંત તાત્યા ગોડબોલેએ ઉત્તરરામચરિત, મૃચ્છકટિક, વેણીસંહાર ઇત્યાદિ સંસ્કૃત નાટકોનાં ભાષાન્તર કર્યાં હતાં. બીજાં સંસ્કૃત નાટકોનાં પણ ભાષાન્તર થવા લાગ્યાં અને એ રીતે અનુકરણ ચાલ્યું.

+ આ માહિતી મળ્યે પંદરેક વર્ષ થયાં. (તેથી ૬૫ કરતાં વધારે એમ કહી સકાય.)

મરાઠી નાટકો લખનારાઓમાં આદિપુરુષમાંનો એક કુરુંદવાડનો વિષ્ણુપંત ભાવે હતો. અવશ્યા કિર્ત્તોસકરે હાલનાં સંગીત-નાટકો લોકરૂઢ કર્યા. ‘સંગીત-શાકુન્તલ’ અને ‘સંગીત-સૌભદ્ર’ હેણે રચ્યાં; પૂર્વોક્ત નાટક લગભગ ભાષાન્તર હતું અને ઉત્તરોક્ત મહાભારતમાંની કથા ઉપરથી સ્વયંકૃતિ રૂપે રચેલું હતું, આ સમયમાં બીજા લેખકોએ પણ હાવા પ્રયાસ આરંભ્યા, અને દરેક વર્ષે નવાં નાટકોની સંખ્યામાં વધારો થતો જાય છે.

હાલના વખતમાં અંગ્રેજી અથવા ફ્રેંચમાંથી હાસ્યરસ નાટકો અને કરુણરસનાટકોનાં ભાષાન્તરો અથવા સંયોજનો મરાઠી નાટક-સાહિત્યમાં ઉમેરાવા લાગ્યાં છે. હાવા લેખકો અનેક છે. હેમાં મુખ્ય શંકર મોરો શાનડે છે. સામાજિક અથવા ઐતિહાસિક વિષયો ઉપર પણ કેટલાંક નવાં નાટકો પ્રસિદ્ધ થયાં છે અને રંગભૂમિ ઉપર ભજવાયાં છે. જૂના મરાઠી નાટકસાહિત્યમાં કરુણરસનાટકો નહોતાં. નાટકમાં ગદ્ય અને પદ્યનું મિશ્રણ હોય છે. જૂના કાળમાં પણ તેમ જ હતું. કેટલાંક કેવળ ગદ્યનાટકો પણ છે.

નાટકમાં સંગીત પણ ભળેલું હોય છે, અને તે નાટકના દેહ-અંશ તરીકે જ. નાટકમાં વિદૂષકને દાખલ કરવામાં આવે છે. જૂના નાટકોમાં પણ વિદૂષકનું દર્શન છે. વધારે જૂના કાળનાં નાટકોમાં શંખાસુર તે વિદૂષકને રથાને આવતો હતો. સ્ત્રીપાત્રનો વેશ સામાન્ય રીતે પુરુષો ભજવે છે. માત્ર હમણાં હમણાંમાં સ્ત્રીઓ નટવર્ગમાં દાખલ થઈ છે. નટનો ધર્મો પુરુષોને માટે પણ આખરદાર ગણાયો નથી. પરંતુ કલાપ્રિય જનો અભિનય કરે તે હલકું ગણાતું નથી. અભિનયકલા ક્રમે ક્રમે સુધરતી જાય છે. કલાપ્રિયજનોનો અભિનય હાલ થોડા વખતથી જ પ્રચારમાં આવ્યો છે અને તે આખરદાર ગણાય છે.

તામિલ નાટકો ઐતિહાસિક કાળની પૂર્વે અસ્તિત્વમાં હતાં. હેમાંનાં હાલ એકે રહ્યાં નથી. ૧૪ મા

તામિલ નાટકો. સૈકાના અન્ત સમયે રચાયલા એક જ નાટક

(“અરિચંદ્ર” = હરિશ્ચંદ્ર) નો અંગ્રેજીમાં અનુ-

વાદ માલૂમ પડે છે. હાલના સમયમાં કેટલીક કલાપ્રેમી મંડળીઓ જૂની વાર્તાઓ, આખ્યાયિકાઓ, વગેરેને ગદ્ય-નાટકના રૂપમાં મૂકે છે; કવચિત્ સંગીતમાં મૂકે છે. અને તે સંસ્કૃત અથવા શૈક્ષ્ણીઅરનાં નાટકોના બંધારણનાં હોય છે. એ નાટકો તેઓ બજાવે છે. નાટકનો ધંધો કરનારી મંડળીઓના કરતાં આ નાટકોની રચના સારી હોય છે. પ્રાચીન તામિલ નાટક હમેશાં સંગીતમાં રચેલાં હતાં. ‘શીલધ્ય ચિકરમ્’^x નામના તામિલ મહાકાવ્યમાંથી પ્રાચીન તામિલ નાટક વિશે માહિતી કાંઈક મળે છે. એ કાવ્યની ટીકામાં નાટ્યશાસ્ત્રમાંથી ભિતારા આપેલા છે. એ શાસ્ત્રમંથો હાલમાં મળતા નથી. આધુનિક તામિલ નાટકમાં હવે હવે પાશ્ચાત્ય નમૂના ઉપર અભિનય થયો છે. મુંબાઈના નાટકની નકલ પણ કરાવા માંડી છે. કલાપ્રેમી નાટકખેલ તામિલ ભાષામાં કોલેજના વિદ્યાર્થીઓ કરે છે. હરિશ્ચંદ્ર, રામ, નલ, વગેરેનાં આખ્યાનો બજાવે છે. એક મરાઠા બ્રાહ્મણ કોલેજના વિદ્યાર્થીઓએ નાટકમંડળી બની કરી હતી. પરંતુ કલાપ્રેમી અભિનય પણ આબરૂદાર ગણાતો નથી.

પુંજાબીમાં નાટક રચાયલું અથવા બજાવાયલું જણાતું નથી.

હાલના સમયમાં પુંજાબમાં અનેક નાટકમંડળી-

પુંજાબમાં નાટક. ઓ છે. પરંતુ તે ધણે ભાગે મુંબાઈમાં બજાવ-

તાં ઉર્દુ નાટકો બજાવે છે. કેટલાંક પુંજાબી

અન્યકર્તાઓએ નાટકો લખ્યાં છે—હાલમાં; પણ તે મલનિષેધક મંડળી-ને માટે, અથવાતો હાલની મુસલમાન વિરુદ્ધ સંસ્થાને માટે રચાયલાં છે. પણ તે ઉર્દુમાં રચાયલાં છે. કલાપ્રિય નાટકખેલ પુંજાબમાં આજથી ૨૦ વર્ષ ઉપર બહુ જોસમાં હતો. હાલ હેતુ જોર બાગ્યું છે. ત્યાં કેટલાક અંગાળી લોકો હતા તે ગયા પછી એ મોહ જતો

x એ ત્રીજા અને છેલ્લી તામિલ academy ના વખતનું છે-

રહો છે. કોઇ કોઇ વાર કોલેજના વિદ્યાર્થીઓ અંગ્રેજી અને સંસ્કૃત નાટકો કલાપ્રેમથી બજાવે છે. એ પ્રકારના ખેલ ગેરઆખરવાળા નથી ગણાતા. પંજાબમાં હાલના કાળમાં અભિનય બહુ કલામય નથી. સારા ગાનારને ગુજરાતના સાધન તરીકે રંગભૂમિ કામ આવે છે. રંગભૂમિ ઉપર અભિનયકલા ગૌણ વસ્તુ છે. સંગીત તે જ પ્રધાન ભાગ ગણાય છે.

પરંતુ પંજાબમાં બે સંસ્થાઓ ધ્યાન ખેંચનારી છે. નાટકને માટે ખરી રસિક માગણી જનસમાજમાં હોત તો એ સંસ્થાઓ સંસ્કારી નાટકની સંસ્થામાં વિકાસ પામત. હેમાંની પ્રથમ-‘રામ-લીલા’ ના ખેલ છે. હેમાં રામાયણમાંના મુખ્ય વૃત્તાન્તોનું અનુકરણ થાય છે. રામ, સીતા અને રામના ભાઇઓ એ વેશ ન્હાના છોકરાઓ લે છે; બીજો વેશ મ્હોટી ઉમરના પુરુષો લે છે. એ ખેલ આઠ દિવસ ઉપરાંત ચાલે છે; દરરોજ એક કલાક, એમ. હેમાં કશો વાર્તાલાપ, કે અભિનય, કે સંગીત, હોતાં નથી; પરંતુ બીજું ઘોંઘાટ વાળું વાદ્યાદિક હોય છે. Passion Play ના જેવું હેનું સ્વરૂપ હોય છે. બીજી સંસ્થા ‘સાંગ’ ની છે, (‘સ્વાઙ્મ’=વેશ). હેમાં મ્હોટી ઉમરના પુરુષો વેશ લે છે, અને પ્રસિદ્ધિ પામેલાં કાવ્યો-ધર્મપરાયણ જેવાં-ખેલે છે. નટોને જાગી ખેડક ઉપર ખેસાડીને જાયફીને નગરમાં ફેરવે છે; વચમાં વચમાં થોભે છે તે વખત થોડાંક પદો એઓ ખેલે છે. હેમાં અભિનય કે સંગીત હોતાં નથી. કાવ્યોનો વૃત્તાન્ત તૃતીય પુરુષમાં વાર્તાકથનના રૂપમાં હોય છે.

હું. હું. દ્રુવ ‘ભવાઈ’ ને પ્રાચીન ગુજરાતી નાટકની પદ્ધતિએ ચઢાવે છે. તો આ પંજાબી સંસ્થાનો કેવળ અનાદર કેમ થશે ?

સિંધીમાં લખેલાં નાટક ઇ.સ. ૧૮૭૫ ની પૂર્વે જાણ્યામાં આવ્યાં નથી. એ વર્ષમાં મિસ મેરી કાર્પેન્ટર સિંધ આવી તે વખત હૈદરાબાદની ટ્રેનિંગ કોલેજના હેડમાસ્ટરે એક વાર્તા ઉપરથી નાટક રચી વિદ્યાર્થીઓ કને બજાવ્યું હતું. એ ઇપાયું નહોતું. સર્વથી

પ્રથમ છપાયેલું નાટક “નળ અને દમયંતી” એક હિન્દુ લેખકે રચ્યું હતું. હ્યારામ જોષીએ કલાપ્રેમી નાટકમંડળીએ એ સરસ રીતે ભજવ્યું હતું. તે પછી વીસ વર્ષ સુધી કશું ના થયું. પાછું ઈ.સ. ૧૮૯૬-૯૭ માં મિરઝા કુલીયબેગનાં તથા મિ. લીલારામનાં રચેલાં સિંધી નાટકો પ્રસિદ્ધિમાં આવ્યાં. મિરઝા કુલીયબેગનું “મર્યટ ઓફ વેનીસ”નું અનુકરણ સિંધ કોલેજના વિદ્યાર્થીઓએ ભજવેલું મહેં જોયું છે. હેમાં અભિનયકલા જોયા પ્રકારની હતી અને નાટકની રચના પણ સમર્થ લેખકનો હાથ જણાવનારી હતી. સિંધી નાટકોમાં “નળ દમયંતી”નું સર્વ ગદ્યમાં છે બાકીનાં ગદ્ય તથા પદ્યમાં છે. ઈ.સ. ૧૮૭૫ ની પછીના સમયમાં મુંબાઈની કેટલીક નાટકમંડળીઓ આવતી, અને હેના ઉપરથી કેટલીક સ્થાનિક મંડળીઓ ઊભી થઈ હતી. પણ એ સર્વ મુંબાઈની રંગભૂમિમાંનાં ઉર્દુ નાટકો ભજવતી હતી. સિંધી નાટક વિશે પ્રેમ પ્રેક્ષકર પાદશાહે દ. જે. કોલેજની કલાપ્રેમી નાટકમંડળી ઊભી કરી ત્યાં સુધી કોઇને નહોતો. હાલ નાટકની સંસ્થા સિંધીમાં સારી સ્થિતિમાં છે. કલાપ્રેમી નાટકનો પ્રચાર સિંધમાં ૧૦-૧૨ વર્ષથી થઈ છે. એ રીતનાં નાટક કરવાં એ ગૌરવ આપરદાર ગણાતું નથી; જોકે કેટલાક જૂના વર્ગના લોકો હેની વિરુદ્ધ છે.

પરંતુ આ અર્વાચીન નાટકની ઉત્પત્તિની પૂર્વે સિંધમાં ત્રણ સંસ્થાઓ હતી, જે નાટકનું કાંઈક પૂર્વસ્વરૂપ ગણાય: (૧) મશ્કરા તથા નાચા-એટલે પુરુષ નાચનારા; (૨) ભક્ત; અને (૩) રાસતરી. (૧) મશ્કરા તથા નાચનારાઓ જીવનમાંથી લીધેલા વિવિધ હાસ્ય-જનક વૃત્તાન્તો તત્કાલ રચનાથી ભજવતા; અને હેમાં અભિનયકલા તથા અનુકરણકૌશલ સારું દર્શાવતા. (૨) ભક્તો ‘કથકો’ જેવા હતા; એ વિવિધ ગીતો ગાતા, અને મહાભારતમાંથી, ગુરુ નાનકના જીવનમાંથી વગેરે વૃત્તાન્તો ભજવતા. (૩) રાસતરીઓ (આપણે અહિંના રાસધારીઓ) કૃષ્ણચરિતના વૃત્તાન્તો ભજવતા.

બંગાળીમાં પહેલ પ્રથમ કચ્છારે નાટક લખાયાં તે ખાતરીથી નિશ્ચિત થઈ સકતું નથી. પણ છપાયેલું સર્વથી પ્રથમ નાટક ઈ.સ. ૧૮૨૧ માં હતું. ‘કલિરાજયાત્રા નાટક’ હેતું નામ હતું. રાજ રામમોહનરાયના ‘સંવાદ કૌમુદી’ નામના સાપ્તાહિક પત્રમાં હેતું અવલોકન થયું હતું. એ નાટક તે વખત ભજવાયું પણ હતું. પછીનાં વર્ષોમાં નાટકો લખાયે ગયાં પણ બહુ બહુ અંતરે. માર્કેટ અધુસ્ત્રુત દત્તા નાટકમંથેના સમયથી બંગાળી નાટકને વિશેષ વેગ મળ્યો. હેમનું પ્રથમ નાટક ‘શર્મિષ્ઠા’ નામનું ઈ.સ. ૧૮૬૮ માં છપાઈને ભજવાયું હતું. પરંતુ ખરેખરો નાટકનો વિકાસ અને કીર્તિકાળ ઈ.સ. ૧૮૬૧ માં ‘નીલદર્પણ’ નાટકથી માંડીને હતો. રાય દીનબન્ધુ મિત્ર બહાદુરે એ નાટક રચ્યું હતું. બંગાળીમાં ગળીની ખેતી સંબંધે તોફાન થયેલાં તે એ નાટકનો વિષય હતો. હાલના કાળમાં નાટકોનો ફેલાવ પુષ્કળ થયો છે.

પૂર્વકાળમાં બંગાળી નાટકોનું બંધારણ સંસ્કૃત નાટકોના જેવું હતું; પાછળના કાળમાં શૈક્ષણિકઅરના નમૂના ઉપર બંધારણ થવા લાગ્યું. બંગાળી નાટકો ગદ્ય તથા પદ્ય અને એકઠાં રાખીને લખાયે. સંગીત પૂર્વકાળથી જ ભજેલું છે. પાત્રવર્ગને ખોલવાનાં જ ગીતોને રૂપે એ સંગીત દાખલ હોય છે. એક અથવા અનેક પાત્રને સાથે લાગાં ગાવાનાં ગીતો હોય છે. પણ ગ્રીક Chorus (કોરસ) જેવું ગાયકમંડળ તો નથી. કવચિત્ જ આરમ્ભકાળનાં નાટકોમાં છે. આપણા દેશનાં તેમ જ પાશ્ચાત્ય વાદ્યોની સાથે ગીતો ગવાયે.

અભિનયકલા બંગાળીમાં ઠીક ગુણોત્કર્ષ પામી છે. અનેક નટોએ તથા નટીઓએ ઊંચા પ્રકારની કલા માટે ખ્યાતિ મેળવી છે; અને ખરેખરું રસિક વિધાન દર્શાવે છે. પરંતુ હજી સાધારણ નટવર્ગમાં ખાસ અને સર્વત્ર સુધારાની જગા છે.

કલાપ્રેમી નાટકમંડળીઓ હાલમાં અનેક રચે છે. વાસ્તવિક રીતે નાટ્યકલા લોકોના ધ્યાનમાં પ્રથમ આણી તે ઈ.સ. ૧૮૭૦ થી

૭૦ સુધીમાં કલાપ્રેમી બજવનારાઓએ જ. સાર્વજનિક નાટકગૃહ તો છેક ઈ.સ. ૧૮૭૨માં જ શરૂ થયું. કલાપ્રેમી નટ બનવામાં કશું અપમાન નથી ગણાતું; તોપણ કેઈ યુવક નાટક મંડળીમાં દાખલ થાય તે બહુ ધુણ નથી મનાતું, કેમકે અબણ્યા તથા મિશ્ર મંડળીમાં નહારી ટેવો પડવાનો ભય રહે છે. બાકી જિંચી પદવીના માણસો કલાપ્રેમથી નાટક બજવવાનું પોતપોતામાં કરે છે ખરા.

હાલ જે પ્રકારનાં નાટકો રંગભૂમિ ઉપર બજવાય છે તે શરૂ થયાં તે પૂર્વે બંગાળામાં જુદા પ્રકારનાં નાટકો હતાં. તે ખાનગી મકાનના ખુદ્દા ચોકમાં અથવા દેવાલયના નટમન્દિરમાં, રંગભૂમિ જામી કર્યા વિના જ, બજવાતાં હતાં. એ નાટકોનું નામ ‘યાત્રા’ હતું. હેમનો વિષય ધણું કરીને પૌરાણિક વૃત્તાન્તોમાંથી લેતા. વૃત્તાન્તના પ્રમાણમાં ૩૦ થી ૧૦૦ માણસોનું નટમંડળ હેમાં હોતું, વખતે તેથી પણ વધારે. પોશાક અને ખીજ વેશસામગ્રી-રંગ શિવાય-એ વાપરતા. (કવચિત્ પ્રસંગેન્યાક, સિદ્ધર, અને કાળજનો ઉપયોગ થતો). વાર્તાલાપમાં દ્ર્કાં ગદ્ય વાક્યો બોલાતાં, પણ તે વિરલ હતાં. પણ આ દેશનાં વાઘો સાથે ગવાતાં ગીતો તે જ એ નાટકોની મુખ્ય સામગ્રી હતી. હેમાં હાસ્યરસનો ભાગ-વિદૂષક તથા ખીજાં પાત્રો વડે-વિશેષ આગળ પડતો હતો. ‘યાત્રા’ઓના બંધારણમાં કાલક્રમે ફેરફાર થતા ગયા અને નાટકનો આકાર ધારણ થયો. હાલના સમયમાં પણ ‘યાત્રા’ઓના ખેલ થાય છે; પરંતુ હેમાં ફેરફાર એટલા બધા દાખલ થયા છે કે રંગભૂમિ વિનાનાં નાટકો જ હેને કહી સકાય.

‘યાત્રા’ઓના સમયની પૂર્વે ‘પંચાલી’ ‘તર્જ’, ‘સંકીર્તન’ વગેરે નામના ખેલો થતા હતા. પરંતુ હેમાં અભિનયના અંશ નહિ જેવા જ અને મુખપાઠનો ભાગ તથા ગીતો એ જ પ્રધાન ભાગે હોતાં. “પંચાલી” માં એ પ્રકાર હતા. ‘તર્જ’ નાં ગાયનોનો પ્રકાર

તો આપણા ગુજરાતમાં 'કલગીવાળા' અને 'તુરીવાળા' ની હિન્દુ-સ્તાની ભાષામાં લાવણીઓની પરસ્પર સ્પર્ધા જેવો જણાય છે, ટોલ અને કાંસીભેડાનો હેમાં વાલ તરીકે ઉપયોગ થાય છે.*

આ ઇતિહાસ જોતાં હ. હ. ક્રુવની કલ્પના—ગુજરાત શિવાય અન્ય નાટકની ઉત્પત્તિ નહોતી તે—કાંઈક સિધ્ધ થાય છે.



* 'તર્લ' જે પ્રતિસ્પર્ધી મંડળીઓ એકઠી થઈ પ્રત્યેક અમુક વિષય ઉપર સાથે મળી જાય છે. પછી એક જણ એક લાંબું કાવ્ય ગૂઢ પ્રસવાળું ગાય છે, અને સહામી મંડળીને એ અર્થ જાણવાનું બીકું ઝડપવાનું દેહે છે. અને પક્ષ એ પક્ષ તત્કાળ જોડી કાઢે છે.

કલ્પાવિભાગ.

કલાવિભાગ.

પ્રકરણ ૧ છું.

(અભિનયના કલાસ્વરૂપનાં સુખ્ય અંગો તથા સામાન્ય લક્ષણ.)

આ સમગ્ર અવલોકનથી સામાન્ય પરિણામ તો એ જ આવે છે કે આપણી આદિની રંગભૂમિની હાલની સ્થિતિ કલાના વિષયમાં બહુ જ ઊતરતી છે. અભિનયકલાની આ નિકૃષ્ટ અવસ્થાથી થતી ગ્લાનિને લીધે એ કલાનાં ખરાં અને જિયાં ધારણાનું દર્શન તથા પરીક્ષણ જનમંડળ આગળ મૂકવાના ઉત્તમ ઉદ્દેશથી પ્રેરાઈને આ વિષય ઉપર ચર્ચા ઈ.સ. ૧૮૯૮-૯૯ માં Students' Literary Society ની સમક્ષ અમદાવાદમાં મ્હેં કરી હતી; તેનું જ બહુ અંશે પુનરોજન કરીને આ નિબંધ વિદ્યમંડળ આગળ નિવેદનરૂપે ધર્યો છે.

આપણે જોઈ ગયા છીએ કે નાટકની ઉત્પત્તિ બહુધા સર્વ દેશોમાં નૃત્ય, સંગીત, ભાવપ્રદર્શક અર્ગવિક્ષેપ, (ઉપાદ્રવાત) વગેરેથી શરૂ થઈ કાલક્રમે મૂક નાટ્યનું સ્વરૂપ પ્રાપ્ત થઈ, પછી એક પાત્રકૃત આલાપ, અને પછી ઉક્તઆલાપ-એ ક્રમમાં દર્શન દે છે. પ્રાચીન ગ્રીસમાં આ પ્રકારનો વિકાસક્રમ થયેલો સખળ રીતે જણાય છે. આરમ્ભકાળમાં એકસ દેવના ઉત્સવો વખત, અને પછીથી સર્વ કોષ ઉત્સવ વખત, જે chorus-ગાયકમંડળ-નું કાર્ય માત્ર ગીતો ગાવાનું હતું તે ક્રમે ક્રમે નાટકની રચનાનો પાયો બન્યું. અલબત્ત, આરમ્ભના ક્રમ વખત તો ગ્રીક rhapsodists (છૂટક ગીત ગાનારા) જેવા ભટકતા ગાયકો, આપણા દેશના 'બરબરીઓ,' મરાઠીમાં 'પવાડા' ગાનારાઓ,

વજેરે જેવા તે નાટકનાં અગ્રગામી સ્વરૂપો હોવાં જોઇયે. અંગ્રેજીમ Punch and Judy નો ખેલ કરનારા હોયછે અને ત્હને મળતા આપણા દેશમાં દોરીઓ ખેંચી પૂતળાંને નચરી પૂતળાંનું જ નાટક-ખેલ જેવું કરનારા અસલ ફરતા હતા, તે પણ નાટકની ઉત્પત્તિ સૂચવી સકેછે; હેમાં મૂક નાટ્ય અને ઉભયાલાપ બંનેનું વિવેકશુભિશ્રણ આવેછે.

નાટકના સ્થૂલરૂપની ઉત્પત્તિ ઉપર પ્રમાણે જણાયછે. હેના સૂક્ષ્મરૂપની ઉત્પત્તિ-હેની ઉત્પત્તિનું માનસ-અભિનયની ઉત્પત્તિનાં શાસ્ત્રની દૃષ્ટિયે જણાવું કારણ-મનુષ્ય સ્વભાવ-માનસશાસ્ત્રની દૃષ્ટિયે માં રહેલી અનુકરણેન્દ્રિયામાં કાંઈક છે, તેમ કારણે. કાંઈક પોતાના હૃદયભાવનો અન્ય પ્રતિનિધિ-

દ્વારા ઉદ્દગાર કરવાની વૃત્તિમાં પણ સંભવેછે. અનુકરણવૃત્તિ કે'વી પ્રકૃતિગત છે હેનું એક સચોટ વર્ણન Actor's Art નામના પુસ્તકમાંથી ઊતારવા લાયક છે. આ વૃત્તિ સર્વેઆપક છે, જન્મ-થી જ પ્રાપ્ત છે, અને આત્મવિલક્ષણતાનો લોપ કરી સર્વમનુષ્યોને એક સમાન વયલા વડના ગુણવાળાં બનાવનાર આ સમયની શિક્ષણ-પદ્ધતિ બાળકનામાં અકાળે આત્મસંવેદન પ્રેરી હેની અનુકરણશક્તિનો નાશ કરી નાંખેછે, -એમ ચર્ચા કરી હેના દૃષ્ટાન્તમાં એક ધર્મ સંબન્ધી માસિકમાં આવેલી વાત લખીછે. એ લેખકે પોતાના ધરની બારીમાં બેઠે બેઠે નીચે એક બાળક પોતાના બોઠિયાઓને ઉચ્ચ સ્વરે વાર્તાના આવેશથી પોતાના ધરનો બનાવ કહેતો સાંભળ્યો હતો તે બીના વર્ણવીછે. એ છોકરો બોલ્યો:—

“ I was sittin' in my mother's chair; an' my sister come into the room, an' said in a narsty snarly way, “Get out of that chair.” My father was in the room, an' he said to me “Stay where

you are till you're asked in a proper manner." So I stayed where I was, an' my sister stood and sulked with a finger in her mouth, scratchin' my sleeve with her other hand. Me an' father didn't take no notice of her, an' all at once she up with my new inkstand off the table an' threw it downstairs. Broken. Then she up with the oranges an' threw them downstairs. One 'it the 'all lamp. Broken.

"My father stood lookin' on, with his hands in his pockets, an' then he said, "Now, my girl, per'aps you'll go to bed?"

"Tantrums. Oh, I call'em tantrums. But there that's like a girl—if you won't let her do one little thing she wants to do, she does a lot of others worse."

એ ભેખક કહેછે: આ જનાવનું વર્ણન અનુપમ રીતે એ ઊકરા-
એ કર્યું હતું; હેતું તદ્દપ કર્યું હતું કે સર્વે વૃત્તાન્ત જીવંત નજર
આગળ ઊભો થયો હતો. કટુ અને ધુરંદરતા અવાજે એ ઊકરી
બોલી હતી તે રીત; હેના જાપનો જ્ઞાન્ત અત્મસંવન; એક આંખની
મ્હોમાં નાંખતી, અને મારવાને તત્પર પશુ તેમ કરવાની હિમ્મત
ના રાખતો અનર્થકર ખીજો હાથ રાખતી, એ ઊકરીની ધૂંધવાતી
વૃત્તિ; પોતાની અશક્તિને લીધે જાપજો હેનો અદમ્ય ક્રોધ; વેરે વાળ-
વામાં પરિણમને વિશે બેઠરકારી;—આ સર્વ એ ઊકરાએ કરેલા આ-
ભેખનમાં પ્રગટ થયાં હતાં. 'Broken' એ શબ્દ બોલતાં કાંઈક
હાસ્યપ્રદશીલ અપ્રતિકાર્યતા બતાવનારી સ્વરવિકૃતિ હેણે કરી ત્હેમાં

હેવી પૂર્ણ પ્રતીતિ જણાતી હતી કે જાણે નવા ખડિયા મળવા તે તો હેના જીવનમાં વિરલ પ્રસંગના બનાવ હોય. ખડિયાના ભંગ સાથે હેના સર્વ મ્હોટાં મ્હોટાં મનોરથનાં સ્વપ્નાંના પથ કડકે કડકા થઈ ગયા.

Broken. નવો ખડિયો હેની કને કાયમ રહ્યો હોત તો એ શાં શાં વાનાં કરત હેની કલ્પના જ થતી કંઈ હતી. અને દિવાનખાનાનો દીવો એ દીવાના પૈશા બેઠો હતા, અને પૈશા એ ચીજ હેના ધરમાં મોંઘી હતી, એ broken શબ્દના ઉચ્ચારણમાં હેણે પૂરેલી મહત્તા ઉપરથી સ્પષ્ટ જણાતું હતું. આ દષ્ટાન્તમાંથી એક મહત્ત્વનું તત્ત્વ સૂચવાય છે તે એ કે અનુકરણના સાક્ષ્ય માટે અનુકૃતિ કરનાર માણસે પોતાને પોતાના પોતાપણને ક્ષણવાર ભૂલી જઈ, જાણે પોતાના સ્વરૂપમાંથી બહાર જવું જોઈએ; દ્રેકમાં આત્મસંવેદન હુમ થવું જોઈએ.

નાટ્યકલાનું ખીન્નું અન્તર્નિહન-પોતાના હૃદયભાવના અન્યના પ્રતિનિધિપણની મારફત ઉદ્દગાર કાઢવાની (અન્ય દ્વારા પોતાના વૃત્તિ વિશે Rejected Addresses માં ભાવનો ઉદ્દગાર.) આચરનના અનુકરણમાં-ઉપહાસરૂપે પણ કાંઈક તથ્ય સ્વરૂપમાં-કહ્યું છે.

“Has life so little store of real woes,
That here ye wend to taste fictitious grief?
Or is it that from truth such anguish flows,
Ye court the lying drama for relief?”

અહિં ઉપરનું તત્ત્વ સ્પષ્ટ રૂપે નથી, અને જીવનનાં દુઃખમાંથી છૂટી ક્ષણિક સુખની આશાએ નાટક જોવાને લોકો આવે છે એ કલ્પનાનું, જીવનના અનુભવનો નાટકના કૃત્રિમ જીવનદ્વાર ઉદ્દગાર જોવાને આવે છે એ કલ્પના જોડે અવિશ્લેષ્ય મિશ્રણ થઈ ગયું છે. પરંતુ બંને કલ્પના હામાંથી નીકળી સકે એમ છે. કાંઈક આ પ્રકારનો

જ વ્યાપાર નાટકને વિશે એક ગ્રીક Comedian, હાસ્યરસ નાટક-કારે જતાવ્યોછે:—

“ For whensoever a man observes his fellow
Bear wrongs more grievous than himself has known
More easily he bears his own misfortunes.”

“ પોતાના કરતાં વધારે ભારે દુઃખ ખમતા ખીજ મનુજ
ખન્ધુને જોઈને માણસ પોતાની વિપત્તિયો વધારે સહેલાઈથી સહન
કરેછે. ”

મતલબ કે માણસને પોતાનાં ખાનગી ક્ષુદ્ર દુઃખો વ્યથ કરેછે
પણ ઉન્નતિ આપતાં નથી, તે અન્ય જનની વધારે ભારે વિપત્તિ-
યોમાં સમભાવથી ભાગ લેવાથી દૂર થાયછે અને વિપત્તિયોનું ચિન્તન
કરવામાં શેઠાયલા મનને ઉશ્કેરવાની સાથે ઉન્નત ભાવમાં ચઢાવેછે.
આ પ્રકારની નાટકમાં પ્રગટ થતા અનુભવોના દર્શનથી થતી હૃદયને
જોડી કક્ષામાં ચઢાવનારી શક્તિને એરિસ્ટોટલે-* “વિશુદ્ધીકરણ” નું
નામ યથાર્થ રીતે આપ્યુંછે. કેમકે આ પ્રકારના રંગભૂમિના અનુ-
ભવો પ્રેક્ષક મંડળના હૃદયને ઉન્નત ભાવમાં દોરી પોતાનાં ક્ષુદ્ર
દુઃખોમાંથી મલિનતાનો ભાગ કાઢી નાંખી શુદ્ધ કરેછે. હામાં અન્ય
દ્વારા-રંગભૂમિ ઉપર અભિનય કરતા નટનાં સુખ દુઃખાદિદ્વારા-
પ્રેક્ષકો પોતાના હૃદયનાં સુખદુઃખોનો ઉદ્દગાર કરવાનો વ્યાપાર પણ
સૂક્ષ્મરૂપે કરેછે-એ કદપના પણ જીણી રીતે સમાયછે.

અનુકરણવૃત્તિ અને અન્યદ્વારા અન્તર્ભાવનો ઉદ્દગાર-એ જો
ખીજ અભિનયની પ્રવૃત્તિનાં છે, તેમાં અભિ-
(અભિનયના કલાસ્વરૂપનાં નયના કલાસ્વરૂપ માટે અનુકરણ એ જ મુખ્ય
લક્ષણ: સ્વાભાવિકતા) અને વ્યવહારને ઉપયોગી તત્ત્વછે. પરંતુ આ
અનુકરણમાં ઉત્તમ અને રસિક કલાનું સ્વરૂપ
પ્રવિષ્ટ શાય ત્યારે જ અભિનય ખરો અને. તો કલાસ્વરૂપ માટે

શાં શાં લક્ષણુ આવશ્યક છે તે તપાસવાનો પ્રસંગ આવે છે. એ લક્ષણોનાં વિશેષ અંગોની ચર્ચા કરતા પહેલાં હેની સામાન્ય રેખાઓ પ્રથમ જોઈશું. આ નિબંધના આરંભમાં કહ્યું છે તેમ નટ તે નવીન સૃષ્ટિનો ઉત્પાદક છે. એ સર્જનશક્તિ વિના અભિનય તે શુષ્ક અનુકરણ-અસલ પ્રમાણે નકલ-એમ જ બને. સામાન્ય ફોટોગ્રાફ અને રસિક કલારચિત ચિત્ર વચ્ચે જે ફેર છે તે અનુકરણ અને અભિનય (કલામય અભિનય) વચ્ચે છે. એ બેનું ભેદક સ્વરૂપ એ સર્જનશક્તિમાં સમાય છે. એ સર્જનશક્તિ શી રીતે પ્રાપ્ત થાય એ તો અતિ અગમ્ય વાત છે; 'નૈસર્ગિકી પ્રતિભા' જેમ કવિત્વમાં તેમ સર્વે રસિક કલાવિધાનમાં આવશ્યક પ્રથમ પાયો છે. પરંતુ એ પ્રતિભાને ખીલવી સાદાચ્છ આપનારા વિધિ છે અને આવશ્યક છે. આ ચર્ચામાં પ્રસંગવશાત્ એ વિધિનું પણ સૂચન થશે. પરંતુ મુખ્ય વાત એ સર્જનશક્તિના સંપાદક તત્ત્વના સ્વરૂપનું અનીક્ષણુ તે થશે. એ સંપાદક તત્ત્વો તે જ અભિનયકલાનાં વિશેષ અને સામાન્ય લક્ષણુ.

તો પ્રથમ સામાન્ય લક્ષણો લખ્યે. એક તો સ્વાભાવિકપણું છે. નટના અભિનયમાં કૃત્રિમતા તે નાટ્યના માયાવી વ્યાપારને વિરોધી બને છે. નાટ્યનું સામર્થ્ય હેમાં જ સમાયું છે, -અનદને તદ્દરૂપ બનાવી માયાનો આભાસ ઊભો કરવો. અને જે નટના અભિનયમાં પ્રેક્ષકને એમ જણાય કે આતો રામ કે સીતા, કે દુષ્યન્ત કે શકુન્તલા નહોય, પણ હેનો વેશ ધારી ફલાણો ફલાણો છે, એટલું જ નહિ પણ હેના ભાવ પ્રદર્શનાદિકમાં પ્રકૃતિને પ્રતિકૃતિ લક્ષણો જણાઈ કૃત્રિમતા પ્રગટ થાય, ત્કારે જે માયામય રચનાનો ચમત્કાર કલાનું ખાસ ધન છે તે હુમ થઈ જાય.

પરંતુ આ અભિનયનું સ્વાભાવિકપણું તે જીવનમાં જે પ્રકૃતિની સ્વાભાવિકતા જણાય છે તે નથી. નટ અભિનય (અભ્યાસસાધિત કરવામાં સ્વાભાવિક "હોવાનું" નથી, પણ સ્વાભાવિકતા) "બનવાનું" છે. જરાક વધારે સ્પષ્ટતા

કરિયે. ઉપર બાળકની અનુકરણવૃત્તિ વિશે દૃષ્ટાન્ત આપ્યું છે તે વિચારિયે. એ બાળકે સર્વ ભાવ-પોતાના, પોતાની જીહેનના, પોતાના પિતાના સર્વભાવ તથા સ્થિતિવૃત્તિ વગેરેનું તદ્રૂપ અનુકરણ કર્યું હતું. અને હેના સ્વાભાવિકપણાને લીધે જ તદ્રૂપતા સધાઈ હતી. પરંતુ હેનો હેતુ અભિનય કરવાનો નહોતો. એતો સ્વાભાવિક રીતે પોતાના નિત્ય જીવનનો વ્યાપાર કરીને પોતાના ગોઠિયાઓને વાત કહેતો હતો. અર્થાત્, પોતાના અનુકરણ-વ્યાપાર જ્યાં સૂધી હેને કાઠ ધારીને જીવે છે એમ એ બાળકને ખબર નથી હોતી ત્યાં સૂધી હેના સર્વ અભિનય, અંગવિક્ષેપ, વગેરેનું પોતાને જ જ્ઞાન નથી હોતું. પણ જે ક્ષણે હેને ખબર પડે કે મ્હારી નકલ બધા ધારીને જીવે છે, તે જ ક્ષણે હેના અનુકરણ-માંથી લાલિત્ય જતું રહી કઠંગાપણું આવે છે. પરંતુ નટને તો પોતાના અભિનયનું જ્ઞાન થાય છે ને રાખવું પડે છે. અનુકરણ માટે આત્મ-સંવેદનનો લોપ થવો આવશ્યક છે એ ખરું, પણ તે લોપ નટની ઇચ્છાથી કરેલો લોપ છે, અર્થાત્ નટ પોતે જાણીને આત્મજ્ઞાન તજે છે. બાળકને પ્રસંગે જે અંગવિક્ષેપ, સ્થિતિવૃત્તિ, વગેરે વગર પ્રયાસે ઉત્પન્ન થાય છે, તે નટને પોતે જાણીને અનુકરણવિષય કરવાં પડે છે. જે વાતો-કલ્પનારચિત વસ્તુઓ-બાળક ખરી માને છે, તે નટ પોતે માને છે એમ ભાસ બતાવવો પડે છે. બાળક જે'વું સ્વા-ભાવિક છે તેવા સ્વાભાવિક નટે પોતાની કલાને બળે બનવાનું છે. નટની સ્વાભાવિકતા તે કૃત્રિમ સ્વાભાવિકતા છે. પરંતુ ઉપર જે કૃત્રિમતા ત્યાજ્ય બતાવી છે તેનો અર્થ પ્રસંગ નથી. સ્વાભાવિકતાની કૃત્રિમતા ગૂઢ રાખરી એ કલાનું રહસ્ય છે. અર્થાત્, આ વિષયમાં સ્વાભાવિકપણું અને કલા એ અભિન્ન છે; ભિન્ન છે તો કલાનું કળ સ્વાભાવિકતા છે.

આ ઉપરથી જણાશે કે અભિનયની સ્વાભાવિકતાનો અર્થ એમ નથી કે અભિનય માટે માત્ર આપણા સ્વાભાવિક

(લાત્કાલિક ભૂમિતે લક્ષણોને ભરૂંસે રૂહેવું અને કશો અભ્યાસ વશ ના થવું) હેના સાધન માટે આવશ્યક નથી. Mac-Ready કહેછે:

“ The actor's art is to fathom the depth of character, to trace its latent motive, to feel its finest quiverings of emotion, to comprehend the thoughts that are hidden under words and thus possess one's soul of the actual mind of the individual man.”

“નટની કલાનું સ્વરૂપ એ છે કે-પાત્રના લક્ષણનું ગિડાણ માપવું, હેનો ગૂઢ હેતુ સોધી કાઢવો, હેના ભાવનાં આછામાં આછાં સ્ફુરણો અનુભવવાં, શબ્દોની પાછળ નિગૂઢ રહેલા વિચારોનો પૂર્ણ ખાસ કરવો, અને આ રીતે એ પાત્રની વ્યક્તિતાથી, હેના વાસ્તવિક સ્વરૂપથી પોતાના આત્માને આવિષ્ટ કરવો. ”

પરંતુ આ તો એકંદર સ્વરૂપના અભ્યાસની સામાન્ય આકારમાં વાત થઈ. પણ અભિનયમાં છૂટા છૂટા પ્રસંગોની વખતે પણ તાત્કાલિક પ્રેરણાને ભરૂંસે રૂહેવું એ પણ ભૂલ્ય છે. સ્વાભાવિકતાનો અર્થ એ નથી. સર હેનરી અર્વિંગ કહેછે:—

“ There will, of course, be such moments, when an actor at a white heat illuminates some passages with a flash of imagination (and this mental condition, by the way, is impossible to the student sitting in his arm-chair); but the great actor's surprises are generally well-weighed studied and balanced. We know Edmund Kean constantly practised before a mirror effects which startled his audience by their apparent spontaneity.

It is the accumulation of such effects which enables an actor, after many years, to present many great characters with remarkable completeness."

“અલબત્ત, હેવા કેટલાક પ્રસંગ અને કે ઘોળા તેજથી ધીકતા લોખંડ જેવી પ્રેરણાની પરાકાષ્ઠાએ ચઢેલો નટ પોતાની કદપના-શક્તિના ઝખકારા વડે કેાષક ભાગ ઉપર પ્રકાશ પાડે (આરામ ખુરશીમાં બેસી રહીને જીવનનો વિસ્તીર્ણ અનુભવ મેળવનાર અભ્યાસી-ને આ માનસિક દશા અશક્ય જ છે તે પ્રસંગવશાત્ કહેવું જોઈએ); પરંતુ સમર્થ નટના દેખાતા અણુચિન્તવ્યા ચમત્કારો ધણે ભાજે તો પ્રથમથી બરોબર તોલન કરી, અભ્યાસથી કશી, સમ-પ્રમાણ બનાવી, સાધેલા હોયછે. આપણને ખબર છે કે એડમંડ કીન પોતાના પ્રેક્ષકમંડળને જે અદ્ભુત ચમત્કૃતિયોના દેખાતા સ્વયંભૂ સ્વરૂપથી આશ્ચર્ય પમાડતો હતો તે પોતે ચાટલાની રહામે રહીને વારંવાર અભ્યાસ વડે તૈયાર કરતો હતો. હાવા ચમત્કારોનો સમુદાય એકત્ર થઈ અનેક વર્ષે ધણાં મ્હોટાં પાત્રસ્વરૂપો વિલક્ષણ પરિપૂર્ણતાથી ઉપરિચિત કરવાને નટ શક્તિમાન થાયછે.”

આમ આકસ્મિક જણાતા અભિનયચમત્કાર ખરું જોતાં અભ્યાસનું ફળ હોયછે; પરિપૂર્ણ કલાવિધાયક લાંબા અને કાળજી-પૂર્વક અભ્યાસથી આ ફળ સાધેછે, અને આ રીતે “કલાવડે કલાને સંતાડેછે;” પરંતુ તાત્કાલિક ઊર્મિના ઉપર ભરૂંસો રાખીને એ નથી રહેતો. હેવી કૃતિને દયુષ્સે યોગ્ય ઉપમા આપી કહ્યુંછે કે:-

તરવાનું પ્રથમ શિક્ષણ લેવા માટે તોફાનમાં વહાણ ભાગવાના ઉપર ભરૂંસો રાખવા જેવું એ કામ છે.*

* "Actor's Art.", pp. 15—16.

આમ સ્વાભાવિકતા માટે અભ્યાસની આવશ્યકતા છે, અને તાત્કાલિક ભૂમિને વશ થવું જોખમ બરેલું છે.—
 (ભૂમિને વશ થવાના એ સામાન્ય ધોરણ ખરું છે. તથાપિ કોઇ વિરલ પ્રસંગ) વિરલ પ્રસંગે—સમર્થ નટને હાથે—હેવી તાત્કાલિક ભૂમિના ઉછાળા સફળ નીવડે છે. હેનું

એક ઉદાહરણ Actor's Art નામના પુસ્તકમાં એક રચને મળે છે. મિસ હેલેન ફ્રોસિટ (લેડી માર્ટિન) એક વખત "The Lady of Lyons" ના નાટકનો પોતાનો પ્રથમ અભિનય કરતી હતી તે વખતનો પોતાનો એક ખનાવ કહે છે:—

"As I recalled to Claude in bitter scorn, his glowing description of his Palace by the Lake of Como, I broke into a paroxysm of hysterical laughter, which came upon me, I suppose, as the natural relief from the intensity of the mingled feelings of anger, scorn, wounded pride, and outraged love, by which I found myself carried away. The effect upon the audience, was electrical, because the impulse was genuine. But well do I remember Mr. MacReady's remonstrance with me for yielding to it. It was too daring he said; to have failed in it might have ruined the scene (which was true). No one, moreover, should ever, he said, hazard an unrehearsed effect. I could only answer that I could not help it; that this seemed the only way for my feelings to find vent; and if the impulse seized me again, again, I feared, I must act the scene in the same way.

And often as I have played Pauline, never did the scene fail to bring back the same burst of hysterical emotion; nor, so far as I know, did any of my critics regard my yielding to it as out of place, or otherwise than true to nature." *

“જે વેળાએ કલોડને મહેં ધિક્કારની કટુતાથી સંભારી આપ્યું કે કોમો સરોવર ઉપરના તહારા મહેલનું કેવું ભબકદાર જૂઠું વર્ણન હેં કર્યું હતું, તે વેળાએ હું એકાએક ઉન્માદજનિત અટ્ટહાસથી સંક્લુષ્ઠ થઈ ખડખડાટ હસવા મંડી ગઈ; ક્રોધ, ધિક્કાર, આઘાત પામેલી ગર્વવૃત્તિ, અને પ્રેમને મળેલું ધોર અપમાન, આ સર્વ મિશ્ર ભાવથી હું ધસડાઈ જતી લાગતી હતી તે ભાવસમુદાયની તીવ્રતામાંથી સ્વાભાવિક છૂટકારા તરીકે આ હાસસંક્ષોભનો ઉન્માદ આપોઆપ મહેને પ્રાપ્ત થયો. પ્રેક્ષકમંડળ ઉપર અત્તર વીજળીની શક્તિના ચમત્કાર જેવી થઈ, કેમકે એ ઊર્મિ અકૃત્રિમ હતી. પણ મહેને ખરોખર સાંભરેછે કે નિ. એક્રેડીએ મહેને એ ઊર્મિને વશ થવા માટે ઠપકો દીધો હતો. એ કહે:-એ બહુ સાદસપૂર્ણ ક્રમ હતો; હેમાં જે નિષ્ફળતા થઈ હોત તો બધો એ અભિનયખેલ કથળી જત (અને એ વાત ખરી હતી). હેથે વળી કહ્યું:-પૂર્વપ્રયોગથી તૈયાર ના કરી રાખેલી કશી પણ ચમત્કૃતિનું જોખમ ક્રોધે પણ માથે લેવું ના જોઈયે. હું એટલો જ ઉત્તર દઈ સકી કે-“હું એ બાબતમાં પરવશ હતી; મહારાથી એ ઊર્મિને વશ થવા વિના રૂહેવાયું જ નહિં. મહારા ભાવસમુદાયને ખહાર નીકળવાનો એ જ માર્ગ જણાયો; અને જે બીજાર એ ઊર્મિ મહેને ધેરે, તો તે વખત પણ એ અભિનય એ જ રીતે કર્યા વિના નહિં રૂહેવાય એમ ધારુંછું.” અને પોલાઇનનો વેશ મહેં અનેક વાર ભજવ્યોછે; અને એ અભિનયપ્રસંગ એ જ પ્રકારનો ઉન્મત્ત ભાવોદ્ગાર પાછો આણ્યા

વિના રહ્યા નથી; તેમ જ, મહારા જણ્યા પ્રમાણે, મહારા કોઇ પણ પરીક્ષકે એ ભિમિને વશ થવાના પ્રકારને અસ્થાને ગણ્યો નથી, અને એઓએ એ પ્રકારને પ્રકૃતિને અનુરૂપ જ માન્યો છે.”

પરંતુ આ પ્રકારનું તાત્કાલિક ભિમિને વશ થઈ અભિનય-ચત્તમકાર ઊપજાવવાનું કૃત્ત સમર્થ નટને હાથે અને અપવાદ રૂપે જ સંભવે છે; અને સામાન્ય તત્ત્વ તો ઉપર કહ્યું તે જ છે;—અભિનયની સ્વાભાવિકતા પૂર્વપ્રયોગના અભ્યાસથી જ સાધ્ય હોવી જોઈએ.

પ્રકરણ ૨ જી.

(અભિનયકલાનાં બીજાં સામાન્ય લક્ષણ.)

અભિનયની કલામાં આમ અભ્યાસનું મહત્ત્વ જણાય છે, તે પ્રશ્ન એ ઉત્પન્ન થાય છે કે ગમે તે નટ ગમે (અભિનય માટે વિદ્યાલયો.) તે રીતે અભ્યાસ કરે તે ઇષ્ટ છે કે આ અભ્યાસમાં અનુસરવાનાં સામાન્ય તત્ત્વો તથા તેના પ્રયોગનું શિક્ષણ મળવા માટે કોઇ વિદ્યાલય ઇષ્ટ છે ? આ પ્રશ્નનો ઉત્તર Actor's Art ના અન્તકારે નીચે પ્રમાણે આપ્યો છે તેનો સાર આ છે:—

અભિનયકલા હેવી વિજ્ઞાન, વિવિધતાવાળી, સર્વવ્યાપક છે કે વિદ્યાલયનાં બન્ધનો તે ખમી સકે નહિ. અભિનયકલાને આવશ્યક માનવજીવનનું અધ્યયન એ હેવો વિસ્તીર્ણ વિષય છે કે વિદ્યાલયની મર્યાદામાં પૂરી નહિ સકાય, અને તેથી હેવા વિદ્યાલયના સર્વ પ્રયત્ન નિષ્ફળ ગયા છે; મનુષ્યજીવન અને સ્વભાવનો અનુભવ એ જ હેને માટે અપ્રતિમ વિદ્યાલય છે. ડોક્ટર વોગન (Waagen) નો મત હેવો હતો કે—

“Academy (કલાઓ માટેની શિક્ષણસંસ્થા)ની પદ્ધતિ

મધ્યમ વર્ગની શક્તિવાળાને કૃત્રિમ જીવું પદ આપેછે; સ્વાભાવિક શક્તિને જડ કરી નાંખેછે; અને કલાના સ્વાતન્ત્ર્યમાં અદિતકારક પ્રમાણમાં સત્તા અને પારકી દબાવને પ્રવેશ આપેછે.”

હવે સર્વ કલામાં અભિનયકલા જેટલું બીજી એકે કલામાં સ્વાતન્ત્ર્ય આવશ્યક નથી. તેથી ઉપરના ઘોરણે હેમાં વિદ્યાલયનો પ્રવેશ થતાં એ કલાનો વિલોપ થવાનો. મેક્ રેડીના મનમાં કોષક પ્રકારની અભિનય-શિક્ષણસંસ્થા હોય તો ઠીક એમ કાંઈક હતું-તહેણે પણ ઈ. સ. ૧૮૪૫ માં પારિસમાંની હેવી સંસ્થા (Paris Conservatoire) જેઈ આવ્યા પછી હેને દૂષણાહ ઠરાવી હતી. એ કહેછે:—“સેમસનના શિષ્યોને અભિનયનું શિક્ષણ લેતા જોયા. * * આ પદ્ધતિ બિલકુલ કાર્યક્ષમ નથી તે સ્પષ્ટ જણાયું. હેમાં કૃત્રિમ નિયમો શીખવાતા હતા; ફ્રેન્ચ રંગભૂમિમાં જે કૃત્રિમ રીતપૂજા છે તે કાયમ રૂપમાં અહિં સ્થપાતી હતી. હાવા માર્ગથી નૈસર્ગિક પ્રતિભા વ્યંગ અને મયડાઈ ગયેલી નહિ તો સંકુચિતતો થઈ જ જવાની.”

Actor's Art નો લખનાર અંતે ઠરાવ કરેછે કે-અભિનયકલા શિક્ષણશાળાઓ માટે નથી; નટની શિક્ષણશાળા વિષ્ણ છે; જે શીખવી સકાય તે તો હાલ પણ સારી રીતે શીખવાયછે, -જેમ કે, પટા ખેલવા, અંગકસરત, નૃત્ય, બાષણકલા, ભાષા, ઇત્યાદિ. પરંતુ આ સર્વ કલાનાં માત્ર અસ્થિપંજર છે. અભિનયકલાનો વિનાશ થતો રોકવાને વિદ્યાલય એ ઉપાય નથી; -વિનાશ શરૂ થશે તો ગમે એટલી વિદ્યાલયોની સંસ્થા હશે તે એ ઉત્પાત રોકી સકશે નહિં.

“The Art of Acting” નામના પુસ્તકનો કર્તા Percy Fitz-Gerald M. A. F. S. A. પણ આ મત એ પુસ્તકમાં ટૂંકામાં બતાવેછે.* એ કહેછે-અભિનય માટે ફક્ત એક જ શાળા છે, -તે જનસ્વભાવનું અધ્યયન અને એ અધ્યયન સમર્થ નાટકગ્રંથોમાં

જ મળેછે; હેમાં સ્વભાવની સર્વ ખૂંચો અને વૃત્તિવિકારો નજરે પડેછે, અને એ સર્વની પ્રતિમા આપવા માટેના ઉપાય તથા યુક્તિયો શોધી કાઢવાની નટને એ નાટકો ફરજ પાડેછે. અલખત, એ કલાના અંગના સાધારણ નિયમો અને વિશેષ લક્ષણો શીખવવાં એ ઇષ્ટ છે, પરંતુ તે કેવળ જુદો જ વિષય છે.

અભિનયકલા, ત્હારે, શિક્ષણવિષય નથી બની સકતી; હેમાંને જે ઉત્તમ કલાવિધાનનો પ્રદેશ તે તો અશિક્ષણીય જ છે, આત્મસાધ્ય જ છે. અર્થાત્ એ કલા તે આપકળા છે. હેનાં મુખ્ય સાધારણ લક્ષણ સ્વાભાવિકતા અને હેનો અભ્યાસયુક્ત પ્રયોગ એ આપણે જોયાં. તે ઉપરાંત બીજાં સામાન્ય લક્ષણ-અભિનય માટે યોગ્યતાનાં અંગ-મુખ્ય ત્રણ છે:-Tone (છાયા); Distinction (વિલક્ષણતા), અને Breadth (શક્તિવિસ્તાર).*

પ્રથમ છાયા વિશે જોલિયે-અભિનય માટે યોગ્યતાનાં ત્રીણું અંગ તો અનેક છે; જેવાં કે શુદ્ધ ઉચ્ચાર અને છાયા ભાષણકલા; અવાજને તાબામાં રાખવાની તથા ઇચ્છાનુસાર ફેરવવાની શક્તિ; મધુરતાયુક્ત વાણીનું આરોહણ અવરોહણ; મુખમુદ્રાની શક્તિ; નેત્ર, મુખ, વગેરે-માં ભાવપ્રદર્શન; એકે ક્ષણે અથવા એક પછી એક પરસ્પર યુદ્ધ કરતા ભાવ પ્રદર્શન કરવાની શક્તિ; અંગાદિ વિલેપ, ગૌરવપુક્ત ગતિ; વચ્ચે ફેરવાની કલા; આશ્ચર્ય જેવો ભાવથી ક્ષણભર સ્તબ્ધ થયેલાં અંગસંચલન, અને પ્રતિપાદ્ય અર્થને અગ્રાઉઠી જ સૂચવી સકનારાં અંગસંચલન. પરંતુ આ ત્રીણી વીગતોને પોતાની બહાર રાખનાર અને પોતાનામાં વિલક્ષણ રીતે અન્તર્ગત કરનાર, અસ્પર્શ્ય ગુણો છે ત્હેમાં મુખ્ય ‘છાયા’ છે. ચિત્રકલામાં જે ‘છાયા’નું લક્ષણ છે ત્હેને જ કાંઈક મળતી આ અભિનયકલાની ‘છાયા’ છે. ચિત્રકલામાં Impressionalists ‘આભાસવાદી’ કલાવિધાયકોમાં આ ‘છાયા’ની

* The Art of Acting, pp. 3-10.

મોહની શક્તિ વિશેષ રૂપે જણાય છે. હેમનું મુખ્ય ધોરણ એ છે કે અમુક દેખાવની સમગ્ર ‘છાયા’ની છાપ ઉપસ્થિત કરવી, ત્રીણી ત્રીણી વીગતોનો અનાદર કરવો; કારણ કે આપણે દેખાવ જોઈએ છીએ તે સમગ્રરૂપે જોઈએ છીએ અને ત્રીણી વીગતો લક્ષમાં આવતી નથી. ઉદાહરણ તરીકે, કોઈ સન્ધ્યાસમયે એકાદ દેખાવ ઉપર અવર્ણનીય ખિન્ન આભાસ પસરતો જણાય છે, જેમ મનુષ્યના વદન ઉપર ગ્લાનિ વ્યાપે તેમ; એ ખિન્ન આભાસમાં સર્વ વીગતો વિલીન થઈ જાય છે, ઝાડ, પાંદડાં, ધાસ; અને તેથી આ વર્ણના ચિત્રકારો એ સર્વ વીગતોને ધ્રુમસ જેવા આછા રૂપમાં ઉપસ્થિત કરે છે. ઝાડ, પાંદડાં, શાખાઓ,—સર્વની લક્ષક રેખાઓ અસ્પષ્ટ ધાખાં બને છે. હાનું નામ ચિત્રકલામાં “છાયા.” તે જ પ્રમાણે અભિનયકલામાં અમુક પાત્રસ્વભાવનું સ્વરૂપ—એક શબ્દ પણ ઉચ્ચાર્યા વિના અથવા લગભગ પણ હાથ્યા ચાથ્યા વિના, અને સ્વભાવરેખાઓની વીગતોનું સ્પષ્ટ ચિત્ર પાડ્યા વિના જ—માત્ર એ સ્વભાવમુદ્રાની ‘છાયા’ વડે દર્શાવી સકાય છે. આ અભિનયકલાની ‘છાયા.’ આ કીમતી અને ગૂઢ શક્તિ ઈશ્વરદત્ત તેમ વિરલ છે. આ પ્રકારનું કાંઈક સ્વરૂપ નિત્યજીવનમાં આપણે જોઈ સકીએ છીએ. કોઈ પુરુષ કશું બોલતો તથા ચાલતો નથી છતાં આપણને એમ લાગે છે કે હેનામાં કાંઈક રસ ઊપજાવે હેવું, કાંઈક આકર્ષક, લક્ષણ છે. એ જ પ્રકારે અભિનયમાં હેવી વિલક્ષણતા સધાય કે નટ, માત્ર આવતાંની વાર, હેણે ધારણ કરેલા પાત્ર-સ્વભાવની ‘છાયા’ પ્રેક્ષક મંડળની કદપનાની આરશીમાં પ્રતિબિંબિત થાય, તે જ ‘છાયા.’ આ ‘છાયા’નું સંપાદન થવા માટે નટે પોતાના પાત્રસ્વરૂપના આનુષંગિક અંશો નહિ પણ તાત્વિક અંશો પોતાનામાં ઓતપ્રોત રીતે વ્યાપ્ત કરી નાંખવાની જરૂર છે. સર હેનરી અર્વિંગમાં આ ‘છાયા’ પાડવાની શક્તિ ઉત્તમ છે+ એમ કહેવાય છે.

પરંતુ ‘છાયા’નો સિદ્ધાન્ત ચિત્રકલામાં અતિ પરાકાષ્ઠાએ લઈ

જર્મ વીગતોનો તીવ્ર અનાદર કરી છાયા એટલે કેવળ ઝાંખાં ધાખાં એમ થઈ જાય છે તે જોમ અનિષ્ટ છે, તેમ અભિનયમાં પણ પેલે છેડે જવાનું નથી. ખરું જોતાં વીગતોનો અનાદર એટલે નિતાન્ત ત્યાગ નહિં, ગણ્ય વીગતોને અતિ ગૌણ બનાવવી તે છે. સમગ્ર છાયા તે વીગતોના સમુદાયથી દૂરિત થયેલું રૂપ છે. માત્ર એ વીગતોને યોગ્ય સ્થાનમાં પાછળ રાખી છાયાનો આત્મા હેના ઉપર પાથરવો, એ કલાનું તત્ત્વ છે. વીગતોને સ્વીકારવી, પછી હેને તામે રાખવી, અને હેને પોતાના અતિ ગૌણ સ્થાનમાં મૂકી સામાન્ય છાયાનો પ્રભાવ પાડવો એ જ ખરું તત્ત્વ છે.

હવે ‘વિલક્ષણતા’ (Distinction) નો વિચાર કરિયે. આ અંગ તે ‘છાયા’ની સાથે જોડાયેલું જ છે. હેનું વિલક્ષણતા લક્ષણ આપવું કઠણ છે. એ ગુણમાં પણ ત્રીણી વીગતોને તિરસ્કાર, નજીવાં સાધનો અને વિધિનો તિરસ્કાર, સમાય છે, તે ઉપરાંત દરેક સ્વભાવસ્વરૂપની ઉદાર કલ્પના અને તાત્ત્વિક અંશનું દર્શન એ પણ એ વિલક્ષણતાના અંશ છે. ઊંચા પ્રકારની રસિક કેળવણી અને અભ્યાસથી એ પ્રાપ્ત થાય છે; આત્માની જન્મસિદ્ધ રસિકતા, સુધડતા, અને લાલિત્ય, કૃત્રિમ આડંબરનો અભાવ,—એ હેનાં નિદાન છે. હાવી વિલક્ષણતા-ગુણવાળો નટ યાન્ત્રિક સાધનો વડે નહિં પણ પોતાના મનોબળની મદદથી પોતાનું સ્વરૂપ પ્રગટ કરે છે; હેવો નટ રંગભૂમિ ઉપર દાખલ થતાં જ પ્રેક્ષકોના ઉપર પોતાનો પ્રભાવ સ્થાપે છે, અને જાય છે તે વખત જાણે સર્વ કાંઈ ખાલી પડી ગયું એમ લાગે છે, અને બીજા નટો કેવળ સામાન્ય વર્ગના, લૌકિક, બની જાય છે. ‘પ્રતાપ’ શબ્દથી કાંઈક આ ગુણનું સ્વરૂપ સમજાય એમ છે.

ત્રીજો ગુણ શક્તિવિસ્તાર, તે પણ આત્મશક્તિથી જ સાધ્ય છે. બુદ્ધિબળનું એ પરિણામ છે. એ ગુણને યોગે સમર્થ નટ એક વાક્યમાં, એક શબ્દમાં, હેનો સંપૂર્ણ ભાવ હેની સાથે જોડાયેલા સર્વ સંસ્કાર

શક્તિવિસ્તાર

અને દૃષ્ટાન્ત જે જે સંભવે તે સર્વની સહિત પૂરીને એ વાક્ય અથવા શબ્દને અર્થથી મૂલ્યવાન બનાવી દેછે. આ ગુણ માટે લાંબો અનુભવ, અને શિષ્ટ અને અર્થભારથી ભરેલાં નાટકોનો વારંવાર અભિનય આવશ્યક છે. આપણી ગુર્જર રંગભૂમિમાં હેવાં શક્તિપૂર્ણ નાટકો જ નથી તો હેવા શક્તિવિસ્તાર સાધનારા નટ તો ક્યાંથી જ સંભવે ?

પ્રકરણ ૩ જું,

(અભિનયકલાનાં વિશેષ અંગ).

હવે અભિનયકલાનાં વિશેષ અંગો ચર્ચીશું. પ્રથમ ‘તદ્રૂપાનુભવ’ લખ્યે. રંગભૂમિ ઉપર નટ જે પાત્રોનો વેશ (તદ્રૂપાનુભવ) ભજવેછે તેના હૃદયમાંનાં ભિન્ન ભિન્ન ભાવ-સંચલનો નટે તદ્રૂપ રીતે—મણે પોતાને જ તે ભાવસંચલન થાયછે એમ-અનુભવવાં જોઈયે ? એમ અનુભવવાં એ શક્ય છે ? શક્ય છે તો તે કલાવિધાનને અનુકૂલ છે કે પ્રતિકૂલ છે ? વગેરે મહત્ત્વના પ્રશ્નો આ ‘તદ્રૂપાનુભવ’ શબ્દમાં સમાયાછે.

આ પ્રશ્ન વિશે બે મતકદ્દપના છે. એક મતનો મુખ્ય આચાર્ય પ્રખ્યાત ફ્રેંચ તત્ત્વચિન્તક, ડિડરો (Diderot), છે. હેના Paradoxe* sur le Comedien માં હેણે એક સૈકા ઉપર એમ સ્થાપ્યું હતું કે નટને પોતાના અભિનય વખત તદ્રૂપાનુભવ ના થવો જોઈયે. એ ઉપરથી ઘણી ચર્ચા ઉત્પન્ન થઈ હતી. જો-સને-પોતાની કર્કશ રીત્યે-કહ્યું કે ખૂન કરનારનો વેશ ભજવનાર નટના હૃદયમાં ક્ષણવાર પણ ખૂની જેની લાગણી થાય તો નાટક

* આ પુસ્તકનું લાષાન્તર Walter Pollock નું કરેલું છે. હેમાં મિ. (પછીથી સર) હેનરી અરવિંગે ઉપોદ્ધાત લખ્યોછે.

થયા પછી તરત જ હેને ફાંશીએ ચઢાવવો જોઇયે. પરંતુ લાગણી હેવી થાય એ તો અભિનયના કલાસ્વરૂપથી કેવળ પ્રતિકૂળ જ છે. એ કળા નહિં પણ પ્રકૃતિની અતિ વારતવિકતા જ થઈ ગઈ ફહેવાય. બીજો વાંધો એ બતાવાય છે કે લાગણીનો તદ્દ્રૂપ અનુભવ કરે તો નટ પોતાના હિપરનું સંયમન ખોઈ દઈ પરવશ થઈ જાય અને કલાવિધાનનું દર્શન થતું અટકી જાય. આ પક્ષને મતે નાટક તે નટને માટે નહિં પણ પ્રેક્ષક વર્ગ માટે છે તેથી નટે પોતાનો વિષય પોતાના અન્તઃકરણમાંથી નહિં પણ બહાર રહેલી સામગ્રીથી પ્રગટાવવાનો છે. માટે પાત્રસ્વભાવને અંગે શા શા ભાવ તે પાત્રના હૃદયમાં ઉત્પન્ન સ્વાભાવિક રીતે થાય તે પરીક્ષા કરીને પોતે તે અનુભવવાના નથી પણ બીજાને દર્શાવવાના છે. હેને તે પાત્ર થવાનું નથી, પણ હેવા જણાવાનું છે. પોતે હેવા ભાવ નિત્ય જીવનમાં અનુભવાતા તેમને તેમ જ ઉપસ્થિત કરે તો પ્રેક્ષક વર્ગને કશો ચમત્કાર લાગે નહિં. માટે નટે પાત્રના ભાવ તટસ્થ રહીને અભ્યાસ કરી, તટસ્થ રહીને જ પ્રેક્ષક વર્ગ આગળ તે રજૂ કરવા જોઇયે. આ મત “અભ્યાસજન્ય કલા” સ્વીકારનારાઓનો છે.

બીજો પક્ષ “સ્વયંભૂ કલા” નો છે. એ મતે નટના હૃદયમાં પાત્રનાં ભાવસંચલનોનો તદ્દ્રૂપ અનુભવ થવો એ ઇષ્ટ અને કલાને આવશ્યક છે. ‘અભ્યાસજન્ય કલા’ ના પક્ષવાદીઓ ફહે છે કે પ્રત્યેક અંગચેષ્ટા, વાણીની સ્વરવિકૃતિ, નયનનું સંચલન, વગેરે કાળજીપૂર્વક અભ્યાસનો વિષય બનાવી હેની ચમત્કૃતિનું માપ આગળથી કરવું જોઇયે; જેથી કરીને કશું અણધાર્યા પ્રસંગને અથવા તાત્કાલિક ભિન્નિ બંદેસે ના રાખતાં, સર્વની પ્રથમ વિચારયુક્ત યોજના કરીને નિશ્ચિત હિતેશને સફળ કરવાની કૃતિ થવી જોઇયે; ત્હારે, ‘સ્વયંભૂકલા’ ના પક્ષવાદીઓનો મૂળ પાયો એ છે કે નટે પાત્રના ભાવનો અનુભવ જોટલો થાય તેટલો કરવો, અને પોતાની

લાગણીઓમાંથી જ સ્વાભાવિક રીતે પોતાનો અભિનય હેની મેળે વિકસે એમ કરવું. પ્રથમનો પક્ષ અભિનયને પરલક્ષી કલા માનેછે અને બીજો પક્ષ આત્મલક્ષી માનેછે.

આ સ્વયંભૂ કલાના પક્ષ વિશે મુખ્ય બે ત્રણ વાંધા લેવાય છે. પ્રથમ તો એ કે-યદ્યપિ આ મત પ્રમાણે અભિનય કરવાથી વૃતાન્ત ઉપર ભાવની કવિત્વમય છાયા પડી સકે, તથાપિ એ માર્ગ સ્વીકારવાથી કલા નહિં પણ કેવળ પ્રકૃતિનો જ પ્રવેશ થાયછે, નટનું કર્તવ્ય એ છે કે ભાવનું પ્રદર્શન પોતાના નવીન પ્રકાશમાં કરવું, - માત્ર પોતે તે ભાવ અનુભવીને પ્રેક્ષકને અભ્યાસ માટે સોંપવા તેમ નથી. બીજો વાંધો એ છે કે વખતે સમર્થ નટને હાથે સ્વયંભૂ માર્ગના સ્વીકારથી પણ ઉત્તમ કલાવિધાન સંભવે, પરંતુ નટ-વર્ગના મ્હોટા ભાગને એ માર્ગ મુશ્કેલીઓથી ભરપૂર છે. ત્રીજો વાંધો એ બતાવાયછે કે વખતે કોકવાર નટ ભાવની ઉચ્ચ કોટિ સુધી પોતાને ઉરકેરી સકે પરંતુ એ રૂપાન્તર હમેશાં એ ભાગ્યે જ ધારી સકવાનો; અને એટલું તો ખરું જ કે પોતાનાં ભાવસંચલનો હમેશાં પોતાને તાબે ભાગ્યે રૂહે અને ઘણા અણધાર્યા બનાવોને લીધે હેમાં ભંગ પડવાનો સંભવ છે. x

આમ બે પક્ષ છે. પરંતુ પ્રથમ તો એ જ ફેહેવાનું પ્રાપ્ત થાય- છે કે આ બે પક્ષનાં નામ જ ભ્રમભૂલક અને અયુક્ત છે- કેમકે સ્વયંભૂ પક્ષની માગણી એટલી જ છે કે નટે અભિનય કરતી વખત શુષ્ક અને તે પ્રસંગના ભાવગળથી અસ્પૃષ્ટ રૂહેવું નહિં પણ તે તે ભાવ તદ્રૂપ અનુભવવા જોઈએ; અર્થાત્, હેમાં આન્તર અનુભવને સ્થાન આપવાનું છે. હાનો અર્થ 'સ્વયંભૂ' શબ્દથી ખરી રીતે નથી દર્શાવતો, તેમ જ એ તદ્રૂપાનુભવના પક્ષનો હેતુ એ નથી કે અભિનય સ્વચ્છન્દમૂલક અને તાર્કાલિક ગિર્મિને વશ જ

થવો જોઈએ. જે ભાવોનો તદ્દપ અનુભવ થવો ઇષ્ટ છે તે અનુ-
ભવનો પૂર્વપ્રયોગ અભ્યાસદ્વારા કરવાને બાધ નથી એટલું જ
નહિં પણ સર્વથા ઇષ્ટ અને આવશ્યક છે. ખાસ કારણ એ છે કે
અભિનયની કલાના પ્રયોગ હેમના પ્રગટ થવાના કાળની મર્યાદા-
માં જ નિયન્ત્રિત છે, હેમાં સુધારા વધારાનું રૂપાન્તર અશક્ય છે.
મિસ એલન ટેરીએ એક પ્રસંગે કહ્યું હતું:-

“ Acting is not like drawing. You make a
line. If it is wrong, you rub it out at once and
make another. With acting that is impossible; there
is no altering—it must stand. I often feel as if I
must cry to the audience, oh, that is wrong, not
as I meant it to be; let me act that part or
sentence over again. ” *

“ અભિનય તે ચિત્રના જેવી વસ્તુ નથી. ચિત્રમાં તો એક
રેખા હમે દોરો: તે ખોટી હોય તો તરત ભૂંસી નાંખો, અને બીજી
ખનાવી સકો. અભિનયમાં એ અશક્ય છે. હેમાં કશું બદલી શકાય
નહિં—જે અભિનય કર્યો તે કાયમ જ રહેવો જોઈએ. મહેને ઘણી
વખત એમ થાયછે કે જાણે હું પ્રેક્ષકમંડળને કહું—‘ અરે, એ
ખોટું છે, એમ મ્હારે કરવાનો ઉદ્દેશ નહોતો. એ ભાગ અથવા
એટલું વાક્ય ફરીથી મહેને ભજવવા લો. ”

અર્થાત, અભિનયકલાના પ્રયોગનું સ્વરૂપ અવિશોધ્ય, અનિ-
વર્ત્ય છે; ગયેલાને ભૂંસી નંખાય, ગયેલાને પાછું લવાય, હેવું નથી.

* મુંબાઈના એક અંગ્રેજ દૈનિક પત્રમાં ઘણાં વર્ષ ઉપર આવેલા
લેખમાંથી કાપી લીધેલું,

મિ. વુલ્ડસ (Mr. Wills) ની ચિત્રશાળામાં મિસ એલન ટેરીની
જેરે મિસ કેર્ક્રેન (Miss Corkran) ને મુલાકાત થઈ હતી અને પછી
ઈસેક્સમાં એક સ્થળે ફરી મળી હતી તે વખત આ વાત થયેલી,

જઠારે એલન ટેરી જેવી સમર્થ નટીનો અનુભવ હાવો છે ત્યારે એમ કોણ કહેશે કે અભિનયની કલા તાત્કાલિક ભૂમિને વશ છે, અને હેને પૂર્વપ્રયોગ અને ચિન્તનયુક્ત અભ્યાસની અપેક્ષા નથી ?

તેમ જ, બીજા પક્ષનું નામ ‘અભ્યાસજન્યકલા’ આપ્યું છે તે પણ અચાર્ય છે. અભ્યાસ તો તદ્રૂપાનુભવના પક્ષવાદીઓને પણ ઇષ્ટ અને આવશ્યક ધોરણ તરીકે સ્વીકાર્ય છે. બીજા પક્ષના પ્રધાનાચાર્ય—ડિડરો—નો તો સિદ્ધાન્ત નટે પાત્રના ભાવનો આન્તર અનુભવ કરવો જ નહિં એમ છે.* તે અને અભ્યાસ એ બે બિન્ન વસ્તુ છે. એટલું જ નહિં. પણ જો ભાવનો અનુભવ કરવાનો નથી તો અભ્યાસ શેનો અને શી રીતે કરવાનો રહ્યો ? અભ્યાસનો વિષય જ લુપ્ત થઈ જવાનો.

ખરી વાત એ છે કે આ બંને પક્ષના યુદ્ધમાં ભ્રમનું મૂળ આ છે: ભાવોનો અનુભવ નટે કરવો તો ખરો. પણ કયારે, અને ક્યા પ્રકારે ? અહિંજ ભૂલ્ય થાય છે, અને વાદકોટિના ક્રમનું અયોગ્ય વિચલન કરવામાં આવે છે. અભિનય કરતી વેળાએ ભાવાનુભવ કરવાનો છે એ તો ખરું જ; પરંતુ તે નિત્યજીવનના અનુભવ-સ્વકીય અનુભવ-જેવો નહિં, પણ જાણે હેના જેવો. એ પ્રકારના ભાવની સ્થિતિમાં કલ્પનાબળે પોતાને મૂકીને નટે તે અનુભવ કરવાનો છે. આમ કલાનું તત્ત્વ જોયાથી બંને પક્ષની તકરારનો નિવેડો આવી સકે છે, અને ઉપરની ચર્ચામાં બેલાર્સ (Bellars)ના Fine Artsના પુસ્તકમાંથી સારોદ્ધાર કરીને મૂકેલી કોટિમાં સ્વયંભૂપક્ષને આત્મલક્ષી અને અભ્યાસ પક્ષને પરલક્ષી કહ્યો છે એ બેદકરણમાં બેલાર્સનું સ્મલન થવાનું-મૂળ પણ હવે જણાઈ આવશે. અભિનયકલા જ પોતાના અન્ત:સ્વ-

*Guizo (ગિઝો) એમ કહે છે કે—કોઈ પણ ભાવનું સફળ પ્રદર્શન કરવા માટે એ ભાવ અનુભવવાની શક્તિ હોવી જોઈએ, અને કોઈ કાળે હોવો ભાવ જાતે અનુભવ્યો હોવો જોઈએ; પરંતુ અભિનય વખતે તે ભાવ અનુભવવો તે જરૂર નથી અને અનેકવાર લાલ કરતાં હાનિ હેમાં વધારે થાય છે.

રૂપે પરલક્ષી છે, તે આત્મલક્ષી બને જ નહિં. તદ્વપાનુભવના પ્રશ્નનું સમર્થ સમાધાન (Lewes) દ્યુધ્મસે કર્યું છે તેમાં છેવટે એક અત્યંત અર્થગર્ભ વચન મૂક્યું છે:—

“ His (i. e. the actor's) passion must be ideal,—sympathetic, not personal. ”

“ નટનો ભાવોદ્વેગ ઉત્તમ ભાવના રૂપ હોવો. જોષ્ઠ્યે-પાત્રના ભાવોદ્વેગ જોડે સમભાવ થનારો, પોતાના ભાવોદ્વેગથી સ્વકીય બનેલો હોવો નહિં. ”

આમ નટનો ભાવાનુભવ સ્વકીય ના હોવો જોષ્ઠ્યે એ ખરું, પણ જાણે કે સ્વકીય હોય તેમ જોષ્ઠ્યે. આ “ જાણે કે ” શબ્દોમાં જ તત્ત્વ સમાયું છે. નટ તે જે પાત્રનો વેશ ધરે છે તેની જોડે અભિન્ન નથી પણ ભિન્ન હોઈને અભિન્નવત્ છે. “ જાણે કે સ્વકીયભાવ અનુભવતો હોય ”—એ સ્થિતિમાં આત્મલક્ષી તેમ જ પરલક્ષી બંને અંશ મિશ્ર થાય છે; સ્વકીયતામાં આત્મલક્ષી અંશ, અને “ જાણે કે ” થી નટનો આત્મસંયમ દાખલ થઈ પરલક્ષી અંશ પ્રવિષ્ટ થાય છે. આ જે અંશ-આત્મલક્ષી અને પરલક્ષી-બંનેનું સમતોલપણું સાચવવામાં અભિનયનું કલાવિષયક ચાતુર્ય રહ્યું છે. ઉપર અભિનયકલાને પરલક્ષી કલા કહી છે; પરંતુ એટલું વિશેષક લક્ષણ ઉમેરવાનું છે કે સર્વ પરલક્ષી કલામાં આત્મલક્ષી શુણ્ણ પણ ગૂઢરૂપે અંતર્ગત રહે છે જ; પરંતુ સર્જનવ્યાપારને પ્રસંગે પરલક્ષીપણું એ જ આત્મલક્ષી અંશના પાયા ઉપર સ્થપાય છે.

આ સ્વકીય અનુભવથી ભિન્ન અનુભવનું તત્ત્વ મુમ્મટે ‘કાવ્ય-પ્રકાશ’માં રસનિષ્પત્તિના અન્વીક્ષણ પ્રસંગે અભિનયગુપ્તાચાર્યના મતનો ઉદ્દેશ્ય કરતાં જે બતાવ્યું છે તે જ છે. અભિનય થતા નાટકમાં સ્થાયી ભાવાદિક જે પ્રેક્ષકની સમક્ષ ઉપસ્થિત થાય છે તેમાંથી રસની નિષ્પત્તિ થવાનું કારણ એ જ છે કે એ ભાવાદિક-મહારા છે પણ

પણ મહારા નથી, શત્રુના છે પણ શત્રુના નથી, તટસ્થના છે પણ તટસ્થના નથી, હેવા પ્રકારની સંબંધથી સ્પૃષ્ટ તેમ જ અસ્પૃષ્ટ પ્રતીતિ ઉત્પન્ન થાયછે. અર્થાત્, નટને પણ ભાવાનુભવ અભિનયદશામાં હેવો સ્વકીય છતાં સ્વકીયભિન્ન એમ થવાથી જ રસોત્પત્તિ થવાની. આ જ તત્ત્વ Bellars (બેલાર્સ)ના Fine Artsમાં સરળ રૂપે બતાવાયુંછે. એ લખેછે:—*

“ Just as the child tries to fancy herself a shop-keeper or a nurse, or a fine lady, so the more cultivated man or woman takes pleasure in searching in his or her own breast for the various emotions which lie there ready to be called forth by suitable circumstances, and enjoys the sentiment when it is unconnected with the difficulties, troubles, disappointments, and sorrows associated with the realities of life. ”

“ જેમ બાલક પોતાને દુકાન ચલવનારી, અથવા હોકરાની ધાત્રી, અથવા કોઇ મોભાદાર બાઈ, માની લેછે, તેમ જ બાળક કરતાં વધારે સંસ્કાર પામેલો પુરુષ અથવા સ્ત્રી પોતાના હૃદયમાં રહેલાં, યોગ્ય પ્રસંગો વડે પ્રગટ થવાને તૈયાર રહેલાં, ભાવસંચલનોનું અન્વેષણ કરવામાં આનન્દ માનેછે, અને જીવનના વાસ્તવ સ્વરૂપ સાથે જોડાયેલી મુશ્કેલિયો, પીડાઓ, નિરાશાઓ, અને શોક, એ સર્વથી અસ્પૃષ્ટ હોયછે હેવા ભાવ-રસ-નો ઉપભોગ કરેછે. ”

જીવનના વાસ્તવિક અનુભવોથી અસ્પૃષ્ટ-એ લક્ષણમાં જ સ્વકીયતાના ત્યાગનો અંશ આવ્યો સુદા વિવેચકને જણાઈ આવશે. પરંતુ હેતી સાથે જ પોતાના હૃદયમાં બીજરૂપે રહેલા ભાવોનું અન્વેષણ બતાવ્યું તેથી સ્વકીયતાનો પાયો પણ સુચવાયોછે. અભિ-

નવગુપ્તાચાર્યની' ચર્ચામાં પણ પ્રેક્ષકાદિના હૃદયમાં વાસનારૂપે રહેલા ભાવોની અપેક્ષા તો મનાઈ જ છે. આ પ્રકારના અનુભવ માટે તદ્દુપ થવું—પોતાનું વ્યક્ત સ્વરૂપ હેનામાં ડૂબાડી દેવું—ટૂંકામાં હેની જોડે પોતાનું અદ્વૈત સ્થાપવું, એ સાધનની આવશ્યકતા છે. હાનાં અનેક ઉદાહરણો છે. મિસિસ બેન્ડમેન-પામર (Mrs. Bandmann-Palmer) નામની નટી વિશે કહેવાય છે કે હેણે હૈમચેટનો વેશ રૂપ કરતાં વધારે વખત ભજવ્યો છે, એક 'ડંડી ટેલિગ્રાફ' નામના વર્તમાનપત્રના પ્રતિનિધિને એ કહેતી હતી કે—“હૈમચેટનો ખેત્ર કરવાને આગલે દિવસે હું કોઈ જોરે વાત કરતી નથી; એ પાત્રસ્વરૂપના અન્તસ્તત્ત્વમાં પ્રવેશ કરવાનો પ્રયાસ ઊઠવા પહેલાંથી કરું છું, ચાલું-છું, બોલું છું, અને વિચાર કરું છું તે પણ પુરુષની પેઠે. સાંજ સૂધીમાં હું એટલી તો ઉરકેરાયલી થાઉં છું, હેવી તો એ પાત્રસ્વરૂપથી આવિષ્ટ બનું છું, કે અણધાર્યો ખખડાટ થાય તોપણ હું લગભગ રોઈ પડું.”

આ પ્રકારની નટ અને પાત્ર વચ્ચેના સ્વરૂપાદૈતની સ્થાપનાને અભાવે જ ઉર્વશીએ સ્વર્ગમાં 'લક્ષ્મીસ્વયંવર' નાટકમાં લક્ષ્મીનો વેશ ભજવતે 'પુરુષોત્તમને હું પસંદ કરું છું' કહેતાં 'પુરુષોત્તમ'ને બદલે પુરૂરવતું નામ દેવાનું સખલન કર્યું હતું. લક્ષ્મીના પાત્રસ્વરૂપમાં વિલીન થવાને બદલે પોતાના હૃદયમાંનો પુરૂરવ ઉપરનો પ્રેમ પ્રત્યગ થઈ તદ્દુપાનુભવમાં ક્ષતિ આવી.

ત્હારે, નટનો ભાવોદ્વેગ પાત્રસ્વરૂપ જોડે એકરૂપ થવાની આવશ્યકતા છે એમ કલાવિધાન માગી લે છે. માટે Rejected Addressesમાં આચરનની નકલ કરનારા કાવ્યમાં જે નીચે પ્રમાણે કહ્યું છે તે માત્ર ઉપહાસની કાટિમાં જ પડશે:—

“ Or is it that from truth such anguish flows
Ye court the lying drama for relief ?

Long shall ye find the pang, the respite brief;

Or if one tolerable page appears
In folly's volume, 'tis the actor's leaf,
Who dries his own by drawing others' tears,
And raising present mirth, makes glad his
future years."

અહિં નટને પ્રેક્ષક મંડળને શોક અથવા આનન્દમાં મૂકવાના વ્યાપાર સાથે પોતાના હૃદયમાં કશો સ્પર્શ જ નથી. એ તો માત્ર પોતે પૈશા કમાવા માટે આ દમ્બ કરેછે હેવો આક્ષેપ આખો-છે, તે અભિનયના કલાસ્વરૂપે માગી લીધેલા તદ્દુપાનુભવનો જાણી જોઈને જ અનાદર કરેછે.

આ તદ્દુપાનુભવ આવશ્યક છે, એટલું જ નહિં પણ વાસ્તવિક છે, નટવર્ગ એ પ્રકારે અનુભવ કરેછે. હેનાં પ્રમાણ પુષ્કળ છે. The Actor's Art નામના પુસ્તકમાં "Learn to Feel" એ વિષયના પ્રકરણમાં એ સર્વ પ્રમાણ સવિસ્તર આપ્યાંછે. પરંતુ હેમાં તો મુખ્ય મુખ્ય જ ઉદાહરણો છે. હેમાં કહ્યા પ્રમાણે "Masks or Faces" નામના પુસ્તકમાં મિ. આર્ચરે અભિનયનું માનસશાસ્ત્ર-દૃષ્ટિથી અન્વીક્ષણ કરતાં ડિડરોના સિધ્ધાન્તની વિરુદ્ધ જથાબંધ દૃષ્ટાન્તો અને પ્રમાણો એકઠાં કરી બતાવ્યાંછે. પ્રથમના (Actor's Art એ) પુસ્તકમાંનાં મુખ્ય મુખ્ય ઉદાહરણો ઝડપથી જોઈ જઈશું;

બેટ્ટર્ટન (Betterton) વિશે કહેવાયછે કે એ જે વેશ ભજવતો હતો તે સ્વરૂપ રંગભૂમિ ઉપર જ હેનું હોતું એમ નહિં, પણ નાટક ભજવાતું તે સર્વ રાત્રિ હેની સ્વભાવરેખા તે પાત્રની જ હેનામાં પ્રવિષ્ટ રહેતી. મિસિસ સિડન્સ (Mrs. Siddons) તે જ પ્રકારના લક્ષણવાળી હતી. ગેરિક (Garrick) રંગભૂમિ ઉપર લીઅર તદ્દરૂપ બનતો-પણ રંગભૂમિની ખંડાર-green-roomમાં-એ સ્વરૂપ ક્ષણવાર ભૂલી જઈ સકતો અને મિત્રમંડળને રમૂજની વાતથી હસાવી મારતો. પરંતુ પોતાનો વેશ ભજવતે તે પાત્રના

ભાવથી હેવો આવિષ્ટ થતો કે ખરેખરું રહન આવવા નેટલી કાટિયે તે પહોંચતો. મિસિસ સિડ્સના અનુભવો ખાસ નોંધવા લાયક છે: ટેમરલેન (Tamerlane) નામના નાટકમાં આર્પેશિયા (Arpasia) મૂર્છાવશ થવાનો અભિનય કરતી વખતે 'Death', Love ! Moneses' એ વચનોનો ઉદ્દગાર કરીને મિસિસ સિડ્સ, પોતાનો પોશાક સંક્ષોભથી પકડીને, વચ્ચે અસ્ત વ્યસ્ત થઈને એકદમ જમીન ઉપર પડી, અને ખરેખરી મૂર્છાવશ થઈ ગઈ; પ્રેક્ષકમંડળમાંથી લોકો ઉરકેરાઈ સમભાવથી ધસી આવ્યા; એ વખતનો હેનો હૃદયનો ક્ષોભ હેના શ્રવણે લગ-લગ જોખમમાં નાંખનારો થયો હતો.

બીજો એક દાખલો એ નટીનો કહેવાય છે કે King John નાટકમાં કોન્સ્ટન્સ (Constance) નો વેશ ભજવતાં મિસિસ સિડ્સ રંગ-ભૂમિ ઉપર પોતે હાજર ના હોય તે વખતે પણ ત્યાં બનતા બીજા વૃત્તાન્ત પોતાની નેપથ્યની ઓરડીનું ખારણું ઉઘાડું રાખીને ધ્યાનથી જોયા કરતી, એમ કરીને કે તેથી પોતાનામાં છુટકાવનું ઉદ્દીપન થઈ પાત્રસ્વભાવનો તદ્દપ વિકાસ થઈ સકે; x ટૂંકામાં, પોતે સમગ્રનાટકના વૃત્તાન્તમાં તે પાત્રસ્વરૂપ જોડે અદ્વૈતભાવ સ્થાપીને પોતાનું આત્મસ્વરૂપ ડૂબાવી દેતી.

બીજી એક વાત હેને વિશે કહેવાય છે. લેડી એકબેથનો વેશ એ ભજવતી એટલું જ નહિં પણ તે ક્ષણે એ લેડી એકબેથ જ હતી, હેવી તદ્દપ બનતી, એટલું જ નહિં પણ એ પાત્રસ્વરૂપ

x આ જરાક પ્રકૃતિ અને મૂળ વૃત્તાન્તની પણ હદ ઓળંગનારો ક્રમ લાગે છે. જે બનાવો કોન્સ્ટન્સે પોતે પણ મૂળ વૃત્તાન્તમાં જાતે જોયા નહોતા તે આ નટી જોઈને ભાવોદ્દીપન કરતી, તો મૂળ કોન્સ્ટન્સ કરતાં વધારે ભાવોદ્દેગ થવાનો ભય રહે એમ લાગે છે, અથવા તો અભિનયમાં આવશ્યક રહેલી કૃત્રિમતાનું સ્વરૂપ જ આટલું સવિશેષ ઉદ્દીપનનું સાધન માગી લે એમ સમાધાન કઢાવ્ય કરાય.

જોડે એકતા થઈ લેવા જ જાવની હાયા હેના હૃદયમાં પડી જતી. એક વખત એ વેશનો પૂર્વપ્રયોગ કરીને ઘેર જતે એ બજારમાં કાંઈ કાપડ ખરીદવા ગઈ. દુકાનદાર કને જાપેલું કપડું માગ્યું; આણ્યું એટલે એ કેટલીક ક્ષણ સૂધી ઊંડા ચિન્તનમાં લીન થઈ ગઈ; પછી એકાએક કાંઈક બાનમાં આવીને, પણ્ય પોતાની કરચુ-રસની ધૂત કાયમ જ રાખીને, ઊંડા ગાઢ અવાજથી અને ગમ્ભીર મુખમુદ્રાથી દુકાનદારને પૂછવા લાગી:—“Did you say this would wash?”

Madame Sarah Bernhardt માદામ સેરા બર્નહાર્ટ કહેછે કે જે વખત મ્હારું પાત્ર રુવેછે તે વખત હું પણ રોલ્ડ-હું. Wilson Barret (વુલ્ફસન બેરેટ) કહેછે—“હા; હું ઉત્તમ અભિનય કરુંછું તે વખતે વગર પ્રયાસે જ મ્હારી આંખોમાં આંસુ આવેછે. એ હું મ્હોટી મહેનતે રોડી રાખુંછું. પરંતુ એ આંસુ વગર પ્રેરાયલાં આવવા જેટલો હું પાત્રસ્વરૂપમાં લીન નથી થતો, તો ગમે તેટલું હું કરું પણ એ આંસુ આવતાં જ નથી.” મિ. બીરબોમ ટ્રી (Mr. Beerbohm Tree) કહેછે:—

“આંસુ આવવાં ના આવવાં એ બિન બિન માણસની શરીરધટના ઉપર આધાર રાખેછે. મારે જાતિ-અનુભવની જ વાત કરાશે. મ્હારી આંખોમાં તો હૃદયદ્રાવક પ્રસંગોએ આંસુ આવેછે—વખતે ખાનગી પ્રસંગો કરતાં રંગભૂમિ ઉપર ઝોછી ત્વરાથી આવતાં હશે, પણ આવેછે ખરાં.” મિ. લાયોનેલ બ્રૉઘ (Mr. Lionel Brough) કહેછે:—“હૃદયદ્રાવક પ્રસંગોમાં હું હંમેશાં રોલ્ડહું. મ્હારાથી રોયા વિના રહેવાતું જ નથી. મ્હારો અવાજ પોતાની મેળે જ ગળગળો થઈ જાયછે.” લિવરપૂલમાં એક નાટકમાં મિસ ફિલિસ હિલ (Miss Phillis Hill) ની સાથે એક કરચુ વૃતાન્ત એ બજવતો હતો. પ્રત્યેક રાત્રિએ એ બજવતા પહેલાં બંને જણાં નિઘ્રય કરતાં કે આપણે ધેંધાઈ ના

ઠાઠવી.' અને દર રાત્રિયે તે પ્રસંગ લજવા પછી અન્યોન્યને એ બે જાણુ ઇપકો દેતાં:—“ નહિં રાઉ એમ છે' વચન આપ્યું હતું ને ? ” અને ઉતર પણ એ જ મળતો—“મૂઠ, છે' પણ વચન છેવું જ આપ્યું' તું.” પરંતુ બંનેમાંથી એકને તે માટે પશ્ચાત્તાપ થતો નહોતો અને પ્રેક્ષક મંડળ ઉપર એ અભિનયની અસર ઉત્તમ જ થતી. મેડેમ ટેટ્રાવ્ઝિનીએ એક પ્રસંગે કહ્યુંછે:—

“ When I go on the stage to play Violetta or Lucia I simply forget all about the audience and—how do you say ?—“ lose ” myself in the part and the music. Do you know that the other night, after I had sung in the scene between Violetta and the father of Giorgio Germont in “ La Traviata,” there were real tears on my cheeks. ” (Times of India 16th December 1907).

(“ વાયોલેટા અગર લ્યુસિયાનો વેશ લજવવાને હું રંગ-ભૂમિ ઉપર જાઉંછું, ત્યારે પ્રેક્ષક મંડળનું તદ્દન વિસ્મરણ કરુંછું, અને—પેલા કહેતા નથી ? તેમ—પાત્રસ્વરૂપમાં અને સંગીતમાં મહારી જાણને વિલીન કરી દઉંછું. તે દહાડે રાત્રે વાયોલેટા અને જ્યોર્જિયો ગર્મેટના પિતા વચ્ચેના સંવાદમાં મહે' ગીત ગાયું તે પછી મહારા ગાલ ઉપર ખરેખરાં અશ્રુ પડ્યાં હતાં. ”)

: આ ઉપરાંત અનેક નટોનો અનુભવ અશ્રુપ્રવાહના સ્વયંભૂ-પણાની સાક્ષી આપેછે. મિસ હેલેન ફ્રોસિટ (Miss Helen Faucit) નો વિલક્ષણ અનુભવ-હૃદયના ભાવોદ્વેગની પરાકાષ્ઠાએ પહોંચતાં ઉન્માદના અદ્દહાસમાં પડવાનો—પાછળ આપણે જોઈ ગયા જ છિયે. અહિં અશ્રુનો પ્રસંગ છતાં, અશ્રુ કરતાં પણ અતિશય તીવ્રતાની ઉન્માદાવસ્થા પ્રગટ થાયછે.

*સોલી (Solly) નામનો લેખક પોતાના પુસ્તકમાં The Art of Actingના વિભાગમાં આ બે પક્ષનો ટૂંકો સાર આપે છે; હેમાં ગટી (Goethe) નો મત સ્વયંબૂદ્ધ તરફ બતાવ્યો છે:—

“ In declamation you must put off your natural character, deny your own nature, and transport yourself into the situation and mood of him whose role you act, so that you may feel every emotion as he felt it. ”

આથી વિરુદ્ધ પક્ષ માટે ટાલ્મા વગેરે બે ત્રણના મત બતાવી ૧૮મા સૈકાના એક પ્રખ્યાત ફ્રેંચ નટ નામે Mole (મોલે)નો દાખલો આપ્યો છે. એક નાટકમાં હેણે એક પ્રેમાવેશના પ્રસંગમાં અત્યંત તદ્દુપાનુભવથી અભિનય કર્યો; પરંતુ એક મિત્રે હેનાં તે માટે પછીથી વખાણ કર્યા ત્યારે એ નટ બેસ્યો:—

“ Well, I am not satisfied with myself this evening; I gave myself up too much and did not remain my own master; I entered too deeply into the situation; I was the actual personage and no longer the actor who represents him. I was true, as I should be in private; for theatrical optics one must be so in another fashion. ”

એમ કહીને એ મિત્રને બીજીવાર એ જ ખેલ બેવા આવવાનું કહ્યું. તે વખતે હેને રંગમૂમિની બાજુની પાંખમાં બેસાડ્યો. પેલો પ્રસંગ બજવતી વખતે આરમ્ભમાં મિત્ર તરફ વળીને નટ કહ્યું:—

“ I am quite a master of myself this time, you will see the difference. ” અને એ મિત્ર લખે છે:—

× J. Raymond Solly: “ Acting and the art of speech at the Paris conservatoire.” 1891 Edition.

“ I must admit, never did art and preparation more profoundly move an audience. ”

આ ઉદાહરણ વિશે એટલું જ કહી સકાય કે આ પ્રશ્નનો નિર્ણય કરનાર અભ્યાસજન્યકલાના પક્ષવાળો હતો. Solly આ બે પક્ષનું તોલન કરી નિર્ણય આપતાં કહે છે કે:—

“ Although a capacity for emotion and sympathy with human nature is certainly necessary to guide the actor in preparing a role requiring the expression of deep feeling, yet to quote M. Règnier once more,—‘To keep one’s head, while appearing to give up one’s heart, is the secret of good actors’. The line of Boileau ‘To make me shed tears, you must cry yourself’ is an axiom absolutely false. If an actor sheds real tears on the stage, he will become suffocated, strangled by sobs, and his voice will no longer have the accent which the expression of the emotion requires. ”

આમ કહી Guizot (ગિઝો) આ ચર્ચાનો ઉપસંહાર કરે છે તે મત ઊતારે છે ત્હેનો સાર એ છે કે ભાવ સફળ રીતે દર્શાવવા માટે તે અનુભવવાનું સામર્થ્ય હોવું જ જોઈએ, પરંતુ અભિનય વેળાએ તે અનુભવ થવો જોઈએ એમ જરૂર નથી, અને અનેક વાર એથી લાભને બદલે હાનિ થાય છે. આ ઉપરાંત સોલી કહે છે કે તદ્રૂપાનુભવ તે કલાને અનુકૂળ છે કે પ્રતિકૂળ તે વાત કોરે મૂકતાં, એ વિચારવાનું છે કે ખરા તદ્રૂપાનુભવથી નટના મગજ અને જ્ઞાન-તન્ત્રને અણુહત્ત ધસારો પહોંચી તે ધસારો ખમવાને સમર્થ નટો પણ અસમર્થ થઈ જાય.

કમણી તરત જોઈશું તેમ આ મતમાં પણ ઉભયપક્ષના સ્વરૂપ-દર્શનમાં ખામી છે.

આ સર્વ ઉદાહરણો ઉપરથી એ સ્પષ્ટ જણાય છે કે તદ્રૂપાનુભવ એ અભિનયમાં સ્વાભાવિક રીતે જ, આપોઆપ, પ્રવેશ પામે છે, પણ તેની સાથે એ માટે પૂર્વાભ્યાસ પણ આવશ્યક છે. ઉપરનાં દૃષ્ટાન્તોમાંથી કેટલાંકમાં ભાવાનુભવનો અંશ પ્રધાન, ક્વચિત્ અતિ પ્રધાન, છે, તો બીજામાં અભ્યાસ અને હેના પરિણામે આવતા આત્મસંયમનો અંશ પ્રધાન છે. પરંતુ વધતા ઓછા પ્રમાણમાં એ બંને અંશ, તદ્રૂપાનુભવ તથા અભ્યાસ અને અભ્યાસજનિત સંયમ, સર્વેમાં દૃશ્યમાનતો છે જ. આ પ્રશ્નનું તત્ત્વ જ એ છે—ખરું સ્વરૂપ જ એ છે—કે બંને પક્ષ, સ્વયંભૂ તથા અભ્યાસ, એ બંને પક્ષની વ્યક્તી સ્થિતિમાં ખરો નિર્ણય રહેલો છે. Actor's Artનો લખનાર એક વાક્યમાં આ સત્ય બતાવી આપે છે:—

“The secret lies midway between the emotionalist and the Diderot theory.”

“આ પ્રશ્નની ગૂઢ કૂંચી ભાવોદ્ભવના અને હિરોવાળા પક્ષની વચમાં રહેલી છે.”

પ્રુધલસન યોરટ પણ આ સત્ય જુદા શબ્દોમાં પણ વધારે સ્પષ્ટ રીતે બતાવે છે:—

“But mere feeling unguided by art is seldom, if ever, effective. Art without feeling is better than that, but feeling with art is better than both.”

“પરંતુ કલાના માર્ગદર્શન વિનાનો કેવળ ભાવાનુભવ કદી પણ અસરકારક થાય તો તે વિરલ પ્રસંગે જ. ભાવાનુભવ વિનાની કલા હેના કરતાં સારી; પણ કલાની સાથે ભાવાનુભવ તે બંને કરતાં ચઢે.”

આ મતમાં જરાક એક ઠેકાણે ક્ષતિ લાગે છે. ભાવાનુભવ વિનાની કલા ચઢિયાતી માની છે તે ખરું જોતાં દોષ છે. કલાનો અર્થ લાગણીનો સર્વથા ત્યાગ જ કરી કેવળ અભ્યાસસેવન એમ અહિં જણાય છે. પરંતુ કલાનો એ અર્થ જ નથી. ખરી હૃદયની ભાવ-ક્ષમતા, પછી ભાવસંચલન, અને તે ઉપર રચાયેલો અભ્યાસ તથા નિર્વિકાર તુલનાથી યોગ્યાયોગ્ય અંશના સ્વીકાર તથા ત્યાગ-એમ અર્થ કલાનો-રસિક કલાનો-છે. પરંતુ અહિં ‘કલા’ શબ્દ અભ્યાસના સંકુચિત અર્થમાં લઈને પણ ઉપરના વચનમાં ખામી આવે છે. ભાવાનુભવ વિનાની કેવળ કલાનું પરિણામ તો પ્રકૃતિવિરોધ અને કૃત્રિમતામાં જ આવવાનું; તો પછી કલા વિનાના ભાવાનુભવ કરતાં ચઢતાપણું તો શી રીતે સ્વીકારાશે? Actor's Artનો લખનાર અન્ય સ્થળે કહે છે તેમ:—“ To represent emotion which one did not understand, not having felt, would be false to nature and, therefore, opposed to art.”

“ભાવનો અનુભવ ના થવાને લીધે તે સમજ્યા વિના એ ભાવનું પ્રદર્શન કરવામાં પ્રકૃતિ જોડે અતદ્રૂપતા, અને તેથી કરીને, કલા જોડે વિરોધ આવશે.” Beerbohm Tree બીરબોમ ટ્રી પણ કહે છે:—

“ I do not believe that any emotion can be satisfactorily portrayed outside unless the inside emotion exists also ; and I think that the effect upon the audience will generally be in proportion to the power of self-excitation possessed by the actor, given, of course, equal advantages in the way of physique, voice etc ”.

“ ભાવસંચલન નટના હૃદયની અંદર પણ હાજર ના હોય તો હું નથી માનતો કે હેનું બાહ્ય આલેખન સંતોષકારક રીતે થઈ

સકે; અને હું ધારું છું કે, શરીરનો બાંધો, અવાજ વગેરેના ગુણ સરખા હોય તેમ ગણીને, નટની પ્રેક્ષકમંડળ ઉપર અસર હેનામાં પોતાના ભાવને ઉદ્દીપિત કરવાની શક્તિના પ્રમાણમાં થવાની.”

અલગત એ ખરું કે કલા (જોરે વાપરેલા અર્થની કલા) વિનાનો ભાવાનુભવ સમર્થનટ શિવાય બીજાને હાથે દૂષણયુક્ત થવાનો સંભવ છે; કેવળ અતિવાસ્તવિક, નિત્યજીવનનાં ભાવસંચલન, - નટની સર્જનશક્તિની છાયાથી સંસ્કાર ના પામેલાં-પ્રગટ થઈ, પ્રેક્ષક મંડળ ઉપર છાપ નહિ પાડે, અને બીજા છેડાની કૃત્રિમતા ઉત્પન્ન થશે. તેમ કેટલીકવાર સમર્થ નટને સંબન્ધે પણ કલાના સંયમમાંથી છટકો ગયેલો ભાવાદ્ય નટને સંબન્ધે અતિશય બચંકર પરિણામ આણી દેવાનો પણ સંભવ રહેછે. ઉપર મિસિસ સિડ્-સનો મૂર્છાવશ થઈ જીવને જોખમ આવી પડ્યાનો બનાવ કહ્યોછે તે આ કોટિમાં આવશે.

હાતું જ એક બચંકર પરિણામ જૂના વખતની ગુજરાતમાં આવતી જૂના પ્રકારના ખેલ કરનારી નાટકમંડળીમાં બનેલું સ્મરણમાં આવેછે. એ સમયે અભિનયનાં જિંયાં ધોરણોતું પૂરું જ્ઞાન પણ નટવર્ગમાં નહોતું, પરંતુ પાત્રતામાં ભાવાવેશનું સેવન ક્વચિત્ જોવામાં આવતું. એ આવેશનું સાધન કરવા માટે એ નટોમાં હોવા સંપ્રદાય હતો કે જે પાત્રનો વેશ બજવવાનો હોય તોના નામનો જપ તે તે નટે-ખેલની પૂર્વે એક એ દિવસથી-કર્ષા કરવો. આમ-કરીને તે તે પાત્રસ્વરૂપથી પ્રત્યેક નટ પૂર્ણરૂપે આવિષ્ટ થતો એમ માનતા. હામાં ગુપ્ત રહેલું સત્ય એ હતું કે પાત્રસ્વભાવનું જ્ઞાન પ્રથમથી મેળવીને પછી હેતું જ ચિન્તન કરવાથી એ સ્વરૂપ જોડે તનમયતા થઈ નટ અને પાત્રસ્વરૂપ વચ્ચે અદ્વૈતભાવ સ્થાપિત થતો. એકવાર ‘વીરભદ્રાખ્યાન’ નાટકમાં એક સાળોખડનેવી વીરભદ્ર અને દક્ષના વેશ લેતા હતા. વીરભદ્રનો વેશ લેનાર ઉપર કહેલા જપચિન્તનના પ્રયોગથી એટલો તો આવેશપૂર્ણ થયો હતો કે

દક્ષિણે વધ કરવાનો અભિનય કરવા જતાં દક્ષ થયેલા નટનું માથું પોતાના હાથમાંની તલવારથી ખરેખરું કાપવા એ ધર્યો; નટવર્ગમાંના ઘણા જણાએ હેને અત્યન્ત બળથી પકડી રાખ્યો, તેથી જ રંગભૂમિ ઉપર વાસ્તવિક ખૂન થતું અટક્યું. પરંતુ વાત એટલે અટકી નહિ. નાટક થયા પછી બીજા ત્રીજા દિવસ સૂધી વીરભદ્ર બનેલાના મનમાં વિલક્ષણ ધૂન ભરેલી રહી અને ઊંડા ભાવ ભરેલું મૌન જ એ ધરી રહ્યો. અન્તે દક્ષ બનેલો નટ પૂજા કરવા જતો હેની નજરે પડ્યો. એકાએક હેનો આવેશ પૂર્ણ જોસમાં જાગ્યો થયો. વીરભદ્ર ઊછળ્યો, અને તત્કાલ ભોગ ભોગે મળી આવી તે વડે દક્ષનું-દક્ષ થયો હતો તે નટનું-માથું કાપી નાંખ્યું. જોસ પછી એકદમ ઊતરી ગયો; અને ગતો મોહઃ સ્મૃતિર્લઙ્ઘા, મોહ ગયો, સ્મૃતિ પ્રાપ્ત થઈ, અને જોયું કે મહેંતો મહારા બહેનેવીને મારી નાંખ્યો, અને અત્યન્ત શોકાવેગ ઉત્પન્ન થયો, પણ વ્યર્થ.+ મિસિસ સિડ્સે કાપડ વેચનારને શન્ય મનથી પૂછ્યું હતું “ *Did you say that this would wash?* ” તે બનાવ આપણે પાછળ જોઈ ગયા છિયે. લેડી મેકમેથ પોતાના ખૂની કૃત્યના તીવ્ર પશ્ચાતાપમાં પોતાના હાથ ઉપર હાથેલું ખૂનનું કલંક બધા સમુદ્રથી પણ ધોવાવાનું નથી એ વૃત્તિના સંસ્કાર એ વેશ ભજવનારી મિસિસ સિડ્સના મન ઉપરથી રંગભૂમિની બહાર પણ ગયા નહોતા; એટલું જ સૂચવાયછે. બીજો અહિં જોખમનો પ્રકાર આવતો નથી.

ત્યારે ખરું તરત આ પ્રશ્ન વિશે બંને પક્ષના સાચા મિત્રણું માં સમાયુંછે. ભાવાનુભવ તેમ જ પૂર્વોબ્યાસ અને કલાવિધાનનાં

* એમ પણ કહેવાયછે કે આ પ્રકારનો આવેશ રૌદ્રસના અભિનય પ્રસંગે આણવા માટે નટને બાંધ્યગાંજ વડે ‘તૈયાર’ કરવાનો પ્રચાર હતો. આ વાતથી ઉપરના વૃત્તાન્તની ખૂબી બગાડી નાંખતાં વિચાર પડે છે. વખતે એ સામગ્રી પણ આવતી હશે પરંતુ કેવળ ભાવાવેશનો અંશ મુખ્ય ભાગ રોકતો હેમાં સંશય નથી.

આવશ્યક અંગ છે. એ બંનેને પોતપોતાની મર્યાદામાં અને યોગ્ય પ્રમાણમાં ઇર્ષને કલાવિધાનનું અલૌકિક રસાયન ઉત્પન્ન થાય છે. એ વિધાનનું ચાતુર્ય, એ બંને અંગનાં પ્રમાણ કંટારે અને કેટલાં રાખવાં અને કેવી રીતે હેતુ મિશ્રણ કરવું હેમાં, તેમ જ એ મિશ્રણ ઉપર પોતાની આત્મવિલક્ષણતાની છાપ પાડી નવીન સૃષ્ટિ ઉત્પન્ન કરવામાં સમાયું છે. કેમકે એમ કદી નહિં બને કે પ્રત્યેક પ્રસંગમાં ભાવ અને નિર્વિકાર અભ્યાસ બંનેને સરખા માપમાં જ રાખવાં, અથવા તો એકનો અમુક અંશ ને બીજાનો અમુક લેવો. જુદા જુદા પ્રસંગ, સ્વભાવ, આવેગ, ધૃત્યાદિને યોગે એ પરસ્પર પ્રમાણમાં ફેરફાર ધૃષ્ટ અને આવશ્યક છે. અને તે માટે કશા દૃઢ નિયમ સ્થાપવા અશક્ય છે. એ તો નટની સમર્થ કલાવિધાયક શક્તિ-ઈશ્વરદત્ત પ્રતિભા-ને જ સોંપી સકાશે. માત્ર એક સામાન્ય ધોરણનો નિર્દેશ કરી સકાય. તે એટલું જ કે ભાવબળનો પ્રવાહ નટને પરવશ કરીને ધસડી ના જાય એટલું સાચવનારો સંયમ નટે પોતાના ઉપર રાખવો જોઈએ. પણ તેમ એ સંયમનું બળ અયોગ્ય રીતે વધારી ઇર્ષને ભાવબળને ગૂંચળાવી નાંખ્યાથી પણ અસારતા આવશે.

આ તત્ત્વનું દર્શન અનેક સમર્થ નટો તથા ચિન્તકોએ કરાવ્યું છે. સર હેનરી અર્વિંગ કહે છે:—

“Diderot laid down a theory that an actor never feels the part he is acting. It is, of course, true that the pain he suffers is not real pain, I leave it to any one who has ever felt his own heart touched by the woes of another to say, if he can even imagine a case where the man who follows in minutest detail the history of an emotion from its inception onward, is the only

one who cannot be stirred by it—more especially when his own individuality must perforce, be merged in that of the arche-typal sufferer.”

“હિરોએ હેવો સિદ્ધાન્ત દરાવ્યો છે કે જે વેશ પોતે બજાવે છે તેના ભાવનો અનુભવ નટ કદી પણ કરતો નથી. અલગત એ ખરું છે કે નટ જે દુઃખ ખમે છે તે ખરું દુઃખ નથી હોતું; પરંતુ ખીજ માણસના દુઃખથી પોતાનું હૃદય દ્રવીભૂત થયેલું કદી પણ જેને લાગ્યું છે હેવા કોઈ પણ મનુષ્યને કહેવાનું સોંપ્યું કે હેની કલ્પનામાં કદી પણ હેવો દાખલો આવી સકશે ખરો કે જે માણસ કોઈ ભાવસંયત્નનો—છેક આરંભની ખીજદશાથી માંડીને—પ્રતિહાસ ઝીણામાં ઝીણી વિગત સાથે તપાસે તે માણસ, એ ભાવસંયત્નથી ચલિતહૃદય ના થાય; ખાસ એટલા કારણથી કે હેનું પોતાનું વ્યક્ત રૂપ અવશ્ય રીતે મૂળ આદર્શરૂપ દુઃખી જનના સ્વરૂપમાં વિલીન થવું જ જોઈએ.”

આ મતમાં સૂચવાયું છે કે યદ્યપિ નટ જે ભાવ અનુભવે છે તે સ્વકીય ભાવને રૂપે નહિ, અર્થાત્ ખરા નહિ, તથાપિ પાત્ર-સ્વરૂપ જોડે સમભાવતાથી અદ્વૈત સ્થાપ્યા પછી—જેમ જીવનમાં આપણાં મનુજ બંધુનાં દુઃખથી દુઃખી થઈએ છીએ તેમ નટ પણ પાત્રના દુઃખથી દુઃખી અને સુખથી સુખી થાય છે. અહિં તદ્રૂપાનુભવ અને તટસ્થ અભ્યાસનું મૂળ એ બંને તરવ પ્રદર્શિત થાય છે. સમભાવથી અદ્વૈતજનિત અનુભવમાં તદ્રૂપાનુભવ આવે છે, અને ભાવસંયત્નના (સમભાવથી) સાઘન્ત પ્રતિહાસનું અનીક્ષણ તે અભ્યાસનો અંશ સ્થાપે છે.

ટાલ્મા (Talma) નામના ફ્રેંચ નટે આ પ્રકારનો મત ખતાવતાં કહ્યું છે:—

“The actor must experience emotion and sympathize with the character he is portraying,

but only to enable him the better to perfect his study."

“ નટે ભાવાનુભવ કરવો જ જોઈએ અને પોતે જે પાત્રસ્વરૂપ ચીતરેછે તે સાથે સમભાવ થવું જ જોઈએ; પરંતુ પોતે અભ્યાસ-પૂર્વક આલેખેલું ચિત્ર વધારે સારી રીતે પરિપૂર્ણ થાય તે હેતુથી જ.”

અહિં પણ તદ્રૂપાનુભવ અને અભ્યાસ બંને અંશે સ્વીકારાયા જણાશે. મિસિસ બેન્ક્રોફ્ટ (Mrs. Bancroft) કહેછે:—

“ The performance of a moving situation without the true ring of sensibility in the actor, must fail to affect any one. An emotional break in the voice must be brought about naturally, and by a true appreciation of the sentiment, or what does it become ? I can only compare it to a bell with a wooden tongue—it makes a sound, but there it ends. I cannot simulate suffering without an honest sympathy with it x x x x x The voice in emotion must be prompted by the heart and if that is ‘out of tune and harsh’, why, then, indeed the voice is ‘like sweet bells jangled.’ Art *should* help nature, but nature *must* help art. They are twin sisters and should go hand in hand, but nature must be the first born. ”

“ નટમાં ભાવક્ષમતાના સાચા રણુકા વિનાનો હૃદયવેધક વૃત્તાન્તનો અભિનય કોઈને પણ અસર નહિં કરી સકે. અવાજમાં ભાવજનિત વિકાર સ્વાભાવિક રીતે અને ભાવની સાચી મૂલ્યપરીક્ષાથી ઉત્પન્ન થવો જોઈએ; નહિંતો પછી હેની શી સ્થિતિ થાય ? હેવા અભિનયને હું લાકડાના લોલકવાળા ધંટની જ ઉપમા આપી સકુંહું,—એ અવાજ કરી સકશે પણ તેટલેથી જ અટકશે. (ધાતુના

બોલકથી જે ધ્વનિનો રણુકાર—લાંબા સંસ્કાર—ઉત્પન્ન કરાય છે તેમ નહિ થાય). ખરા હૃદયના સમભાવ વિના હું દુઃખનું અનુકરણ કરી સકતી નથી. x x x x x x x x x
ભાવસંચલન વખતનો અવાજ હૃદયથી પ્રેરાવો જોઇયે, અને જો તે હૃદય જ ‘ સુર મેળવ્યા વિનાનું અને કઠોર ’ હોય તો તો પછી અવાજ મધુર ધંટડીઓ કર્કશ રીતે વગાડ્યા જેવો જ બનવાનો. કલાએ પ્રકૃતિને મદદ કરતી એ ઇષ્ટ છે, પરંતુ પ્રકૃતિયે કલાને મદદ કરવી એ તો આવશ્યક જ છે. કલા અને પ્રકૃતિ એ બે જોડાઈ જહેનો છે અને તેથી બંને જોડાજોડ ચાલવી જોઇયે, પરંતુ પ્રકૃતિ તે બેમાંથી પ્રથમ જન્મેલી ગણવી જોઇયે.”

આમ ભાવાનુભવ અને કલા બેનો વિષયવિભાગ બતાવી એ બાઈ એક બહુ સૂચક દૃષ્ટાન્ત આપે છે. એક ન્હાના બાળકની વિવેચનશક્તિવાળી ટીકાથી એ છક થઈ હતી. એક રંગભૂમિ ઉપર બે પાત્રજન વચ્ચે બહુ ભાવપૂર્ણ વૃત્તાન્ત બજવાતો એ બાળક જોતો હતો. લાંબા વખત સૂધી પૂર્ણ મૌન અને ધ્યાનથી એ જોઈ રહ્યો. એ બેના અભિનય બાબત હેનો અભિપ્રાય પૂછતાં, બાળક બોલ્યો:—
“ બેમાંની પેલી નટી મહેને વધારે પસંદ પડી. ”—“ કારણ ? ” તો કહે:—“ એ સાચું બોલતી હોય એમ બોલે છે; અને પેલો જુદું બોલતો હોય એમ બોલે છે, ” આ વર્ણન કરી એ બાઈ કહે છે:—

What criticism can be finer than this ? One was acting straight from the heart, the other from not even next door but one to it.”

“ આથી વધારે સૂક્ષ્મવિવેચન કિયું હોઈ સકે ? પેલી પ્રથમ કહેલી નટીનો અભિનય હૃદયમાંથી સરળ ઉત્પન્ન થઈને આવતો હતો; બીજાનો અભિનય હૃદયદ્વારથી બે ઘર છોટથી પણ નહોતો નીકળતો.”

આ રીતે ભાવાનુભવનો પ્રશ્ન ભાવ તથા અભ્યાસ બંનેના યોગ્ય મિશ્રણથી સમાધાન પામે છે. ભાવના અનુકરણથી સાચે

નટનું આત્મસ્વરૂપનું જ્ઞાન વધારે સખળ વિરોધમાં આવવાના કેટલાક દાખલા આ મતની વિરુદ્ધ વખતે અપાયછે. જેમકે,—એડમંડ કીન (Edmund Kean) અને હેનો ઓકરો ચાર્લ્સ એકવાર “ The Fall of Tarquin ” નું નાટક ભજવતે સાથે વેશ ભજવતા હતા; તે વખતે ન્યાયાસન ઉપર થયેલો પ્રખ્યાત વૃત્તાન્ત ભજવતાં એડમંડ કીન પોતાના પાત્રસ્વરૂપમાં તદ્દપ બનીને કર્તવ્ય અને પુત્રપ્રેમ એ બે ભાવના પ્રમળ યુદ્ધથી વિઠ્ઠલ થઈ જઈ, ચાર્લ્સની કોટે વળગી પડી બોલ્યો—“ Pity thy wretched father. ” (“ તારા કંગાળ પિતાને દયાપાત્ર ગણજે! ”), તે વખત પ્રેક્ષકમંડળે આ સર્વ પ્રસંગ જોતાં જે લાગણીઓ દાખી રાખી હતી તેને નીકળવાનો માર્ગ શાખાશીની તાળીઓથી જ આપ્યો. આ અસર થઈ તેથી ખુશ થઈને, એમ કહેવાયછે કે,—કીન પોતાના ઓકરોના કાનમાં જાનોમાનો બોલ્યો—“ We are doing the trick, Charlie. ” (ચાર્લી, આપણે બરોબર છત્ર કરિયે છિયે. ”) આ ઉદાહરણથી ડિડરોનો સિદ્ધાન્ત સાબીત કરવા જઈ કોઈ કહેશે કે ખરું જોતાં કીનના હૃદયમાં ભાવાનુભવ થયો જ નહોતો. પરંતુ તેમ નથી. આ બનાવનો ખરો અર્થ એ છે કે કીન પોતાના પાત્રસ્વરૂપ જોડે પૂર્ણ સમભાવતાના અદ્વૈતમાં હતો તે વખતે પણ ‘ આ હું વેશ ભજવું છું ’ એ વાત એ ભૂલી ગયો નહોતો. ખીજા સ્વરૂપમાં પોતે પ્રવિષ્ટ થયા છતાં પોતાના મન ઉપર એ કાણુ અંદરખાતેથી રાખી સક્યો. કલાવિધાનના સ્વરૂપનું રહસ્ય એ જ છે,—ભાવબળને આત્મસંયમના અંકુશમાં રાખવું. કીનના આ સંયમબળનિત આત્મસ્મરણથી એમ નથી સમજવાનું કે જે વખત હેણે ભાવોદ્વેગનું પ્રદર્શન રંગભૂમિ ઉપર કર્યું તે વખત હેણે એ ભાવ જોડે તદ્દપાનુભવ સાધ્યો નહોતો. તે સાધ્યો ના હોત તો તો પ્રેક્ષકમંડળ ઉપર અદ્વિત છાપ પડત જ નહિ. સત્યનો રણકો વાગ્યા વિના એ પરિણામ થાય જ નહિ. સત્ય બોલવાનું નથી; પણ પેલા બાગકે કહ્યું તેમ “ સલ

બોલવા જેવું બોલવાનું” છે; અભિનય તે વાસ્તવિક બનાવ નથી. પરંતુ તેટલા માટે અભિનય અવાસ્તવિક પથ્ય ના થવો જોઈએ. અને તે સિદ્ધિ તદ્દુપાનુભવથી પ્રાપ્ત થઈ શકે.

આ વિષયનું પૂરેપૂરું સ્વરૂપ Lewes (લ્યૂઈસ) ના નીચેના વચનમાં સૂચવાયું છે તે ઊતારાથી આ પ્રશ્ન સમાપ્ત કરીશું :

“It is a question of *degree*. As in all art, feeling lies at the root, but the foliage and flowers, though deriving their sap from emotion, derive their form and structure from the intellect.

x x x x x x x x

We are all spectators of ourselves; but it is the peculiarity of the artistic nature to indulge in such introspection even in moments of all but the most disturbing passion, and to draw thence materials for art.....The answer to the question, how far does the actor feel? is therefore, something like this: He is in a state of emotional excitement sufficiently strong to furnish him with the elements of expression, but not strong enough to disturb his consciousness of the fact that he is only imagining—sufficiently strong to give the requisite tone to his voice and aspect to his features, but not strong enough to prevent his modulating the one and arranging the other according to a preconceived standard. His passion must be ideal-sympathetic, not personal.”

“(ભાવ અનુભવવો) એ પ્રમાણનો પ્રશ્ન છે. (અર્થાત્, ભાવાનુભવનું અસ્તિત્વ તો નિર્વિવાદ છે). બધી કલાની પેઠે, ભાવા-

નુભવ તે મૂળમાં વસેછે, પણ ફૂલ પાંદડાં ભાવોદ્વેગમાંથી પોતાના રસનું સત્ત્વ મેળવેછે, છતાં આકાર તથા અંધારણ બુદ્ધિમાંથી પ્રાપ્ત કરેછે. x x x x x આપણે સર્વે આપણી જાત્યના પ્રેક્ષકો છિયે; પરંતુ કલાનિષ્ઠ સ્વભાવનું વિશેષ લક્ષણ એ છે કે હૃદયને અત્યન્ત સખળડખળ કરી નાંખે ત્હેવા ભાવોદ્વેગ બાદ કરતાં બીજા સર્વ ભાવોદ્વેગની ક્ષણોમાં પણ હેનું પોતાના હૃદયમાં અન્તર્દર્શન વારં-વાર કરવામાં, તથા હેમાંથી કલારચના માટે સામગ્રી ખેંચી કાઢવામાં, આનન્દ મનેછે.....માટે “ નટ તદ્રૂપાનુભવ કેટલો કરેછે ? ” એ પ્રશ્નનો ઉત્તર કાંઈક આ પ્રકારે છે:-એ ભાવસંચલનની ઉદ્દીપિત સ્થિતિમાં હોયછે; એ સ્થિતિ ભાવપ્રદર્શનની મૂળ સામગ્રી પૂરી પાડવા જેટલી સખળ હોયછે, પણ ‘હું માત્ર કલ્પિત સ્થિતિ રચુંછું’ એ વાતની પોતાની પ્રતીતિને વિચલિત કરે એટલી સખળ નથી હોતી;-હેના અવાજને જોઇયે ત્હેવો સ્વરવિકાર અને મુખરેખાઓને જોઇયે ત્હેવો દેખાવ આપવા જેટલી સખળ હોયછે, પણ પૂર્વથી નિશ્ચિત કરેલા ધોરણ પ્રમાણે એ અવાજમાં સ્વર-ભેદના ક્રમ આણવામાં અને એ મુખરેખાઓની રચના કરવામાં હેને પ્રતિબંધ કરે એટલી સખળ નથી હોતી. હેનો ભાવોદ્વેગ ઉત્તમ ભાવનારૂપ હોવો જોઇયે-પાત્રના ભાવોદ્વેગ જોડે સમભાવ થનારો, પોતાના ભાવોદ્વેગથી સ્વકીય બનેલો નહિ.”

સર હેનરી અર્વિંગે એક ભાષણમાં કહ્યુંછે તેમ:-“ The true method, or compromise, is that the actor must have some emotion, or tendency to emotion, but he must keep it in hand.”

“ ખરી પદ્ધતિ, અથવા વચક્ષો માર્ગ, એ છે કે નટનામાં કાંઈ ભાવસંચલન અથવા તે તરફ વલણ જોઇયે જ, પરંતુ હેણે એ પોતાના કમળમાં રાખવું જોઇયે.” અર્થાત્, સંયમથી અંકુશિત ભાવબળ-એ સત્ય તત્ત્વ છે.

(૧૬૨)

પ્રકરણ ૪ થું.

(અભિનયકલાનાં વિશેષ અંગ.—ચાલુ)

આ તદ્દુપાનુભવ જોડે આ રીતે જોડાયેલા અભ્યાસ એ અંગનું
અવલોકન કરિયે. તદ્દુપાનુભવના પ્રકરણમાં એ
અભ્યાસ અભ્યાસના વિષયનો કાંઈક પ્રશ્નારો થયો છે.
પરંતુ તે માત્ર એક અંગનો જ, —જોકે તે મુખ્ય
અંગ છે. પાત્રસ્વભાવનો અભિનય કરવામાં ભાવપ્રદર્શનના વિવિધ
પ્રકાર પૂર્વ અભ્યાસથી નિશ્ચિત કરવા જોઈએ એમ કહી એ
અંગનો નિર્દેશ કર્યો છે. પરંતુ એ અંગનું ઊંડું મૂળ જો'માં છે
હેવું બીજું અંગ છે—તે પાત્રસ્વભાવ. હેનો પણ ઊંડા મનનપૂર્વક
અભ્યાસ આવશ્યક છે. એ પાત્રના અન્તઃસ્વરૂપમાં પોતે પ્રવિષ્ટ
થવાની જરૂર છે. એ થાય તો જ એ સ્વભાવાનુકૂલ ભાવ શા, એ
ભાવની ઝીણી ખૂંચો શી, એ સર્વ ઝીણા અંશ શી રીતે તદ્દુપ
દર્શાવવા, વગેરેનું દર્શન નટને થઈ સકે; વળી આ પાત્રસ્વભાવનું
અધ્યયન માત્ર પોતે જ વેશ ભજવેલો છે તે પાત્રનાં વચનોનું
જ અધ્યયન કરવાથી પરિપૂર્ણ થતું નથી. એ માટે જ જો બીજાં
પાત્રોના સંસર્ગમાં પોતાનું પાત્ર નાટકમાં આવેલું, ત્હેના વચનાદિકનું
પણ અધ્યયન આવશ્યક છે; એટલુંજ નહિ પણ પોતાના સંસર્ગમાં
ના આવનારાં પાત્રોનાં વચન, સ્વભાવ વગેરેનું અન્વીક્ષણ કરવું
જોઈએ, અર્થાત્ આખા નાટકનું સમગ્ર રૂપ—કલાનાં તત્ત્વોના
અન્વેષણ માટે અધ્યયન કરવું જોઈએ. આમ ના કરવાનું હાસ્યજનક
ઉદાહરણ મિસ ઓર્સ્ટોનની Mansfield Park નામની વાર્તામાં આપેલું
છે. એક કુટુંબમાં નાટકોની ખાનગી ખેલ કરવાની યોજના થતી હતી.
હેમાં એક મિ. રશ્વર્થને એક નમાતો વેશ ભજવવાનો હતો,
ત્હેમાં એકંદર વીસ પચીસ વાક્યો બોલવાનાં આવતાં હતાં,—છૂટક
છૂટક પ્રસંગે—તે માટે એ મુખ્ય રશ્વર્થ ધડિયે ધડિયે બહાઈ મારતો

ચીતર્યો છે—“ મહારે તો બધાં બેતાળીસ વાક્યો મહોએ કરવાનાં છે.” જાણે કે પોતાને બોલવાનો ભાગ ગોખ્યો એટલે અભિનયના આદિ, મધ્ય, અને અન્ત આવી ગયા ।

અન્ય પાત્રોનાં વચનાદિકના અભ્યાસની આવશ્યકતાનો એક સરળ દાખલો લખયે. ધારો કે ત્હમારે કોઇ પરિપૂર્ણ કપડી, અંદર કાંઈ ને બહાર કાંઈ હેવું રાખનાર લુચ્ચા માણસનો વેશ ભજવવાનો છે. નાટકનો રચનાર એ પાત્રના મુખમાં મૂકેલાં વિવિધ વચનોમાં—કલાવિધાનથી થઈ સકે તેટલી મર્યાદામાં—એ હેના શુભ સૂચવશે. પરંતુ ખરો કલાચતુર કવિ બીજાં પાત્રોનાં મુખમાં પણ છૂટક છૂટક સૂચનાઓ પેલા કપડીના સ્વભાવ સંબંધે મૂકશે, અને એ કપડી જે પ્રવેશોમાં આવશે નહિં ત્હેમાં પણ એમ સૂચનાઓ મૂકશે. જેમકે, કોઇ બીજા પાત્ર કને ત્હમારે વિશે આમ બોલાવશે:—“ હા, જ્હારે જ્હારે હું હેને મહારી તરફ હેના મધુરતમ સ્મિતથી હસતો જોઉંછું, ત્હારે ત્હારે હેની મુખમુદ્રા ઉપરના એ મોહક પડદાની પછાડી રહેલાં કટારી અને દ્રેષના અદ્ભુત જોઈ સકુંછું.” અથવા તો ત્હમારી કને કોઈની આગળ આમ ચાટુ વચન બોલાવશે:—“ જો બાઈ, હું તો સાદો, પ્રમાણિક માણસ છું: ખોટા બહારના ડોળ ધિક્કારુંછું; ખાસ કરીને મહારા પ્રિયતમ મિત્રો જોડે વ્યવહારમાં તો એ મહેને ગમતું જ નથી. ” હાના ઉત્તરમાં કાંઈક અર્ધનિગૂઢ કટાક્ષમાં પેલો બોલશે:—“ હા, હા, ત્હમારા મધુર વદનના સહુથી ઉપલ્પ્યા પડમાં એ હું હમેશાં પ્રત્યક્ષ જોઈ સકુંછું. ” હાવી રીતે ત્હમારે ત્હમારાં જ નહિં પણ બીજાં પાત્રોનાં વચનો—ત્હમારી પરોક્ષ થયેલાં વચનો સુદ્ધાં—અધ્યયન તળે આણવાની જરૂર ઉત્પન્ન થાયછે, જેથી કરીને ત્હમારું પોતાનું સ્વભાવાલેખન કે’વે પ્રકારે થવું જોઈયે ત્હેનો નિર્ણય ત્હમે કરી સકો.

મિસિસ સ્મિડ-સનું ઉદાહરણ પાછળ બીજે પ્રસંગે આપણે જોયું જ છે. King John નાટકમાં કોન્સ્ટન્સનો વેશ એ ભજવતી

ત્હારે રંગભૂમિમાંથી ગયા પછી પણ પોતાની નેપથ્યજ્ઞાનામાં દ્વાર ઊઘાડાં રખાવીને રંગભૂમિ ઉપરના સર્વ વૃત્તાન્ત પોતાના બાવો-દેગને પોષવાને માટે એ જોયા કરતી હતી. અહિં પૂર્વાભ્યાસ કરતાં પણ આગળ ક્રમ વધીને અભિનય વખતે પણ અન્ય પાત્રોનો અભ્યાસ ચાલુ રાખવાની પરા કોટિ પ્રદર્શિત થાયછે.

Solly પોતાના પુસ્તકમાં લખેછે:—

“ M. Coqueline writes of his own method of studying a role. ‘ When I have to create a part I begin by reading the play with the greatest attention five or six times. First, I consider what position my character should occupy ; on what plane in the picture I must put him.

‘ Then I study his psychology. Knowing what he thinks, what he is morally, I deduce what he ought to be physically, what will be his carriage, his manner of speaking, his gesture. These characteristics once decided, I learn the part without thinking about it further. Then, when I know it I take up my man again, and closing my eyes, I say to him, ‘ Recite this for me. ’ Then I see him delivering the speech, the sentence I asked him for: he lives, he speaks, he gesticulates before me, and then I have only to imitate him. ”

મોંસ્યર કોકેલીન પાત્રસ્વરૂપનો અભ્યાસ કરવાની પોતાની પદ્ધતિ આ પ્રમાણે વર્ણવેછે:—“ મ્હારે કોઇ પાત્રસ્વરૂપ ઉત્પન્ન કરવું હોય છે ત્હારે પ્રથમ તો હું સમગ્ર નાટક અત્યન્ત ધ્યાન સાથે પાંચ છ વાર વાંચી જાઉંછું. પછી પ્રથમ એ પાત્રનું સ્થાન

શું હેનો વિચાર કરુંછું; સમગ્ર ચિત્રમાં કેઈ કક્ષામાં હેને મૂકવું તે ઉપર મનન કરુંછું. પછી એ પાત્રની મનોવ્યવસ્થાનો અભ્યાસ કરું-
છું. એ પાત્ર શો વિચાર કરેછે, હૃદયલક્ષણમાં હેની સ્થિતિ શી
છે, તે જાણી લઈને, તે ઉપરથી તર્કદારા નિર્ણય કરુંછું કે હેનું
શરીરબંધારણ હાવું હોવું જોઈએ, હેની સંચલનપદ્ધતિ, બોલવાની રીતિ,
અંગવિક્ષેપની રીતિ હાવી હશે. આ સ્વરૂપોનો નિર્ણય એકવાર થયો
પછી એ પાત્રસ્વરૂપ વિશે કશો વધારે વિચાર કર્યા વિના હેને
પડતું મૂકુંછું. પછી હેનું સ્વરૂપજ્ઞાન થયા પછી, એ પાત્ર પાછું
હાથમાં લઉંછું, અને મહારી આંખો મીંચીને હેને કહુંછું:—“ આ
વાક્યો મને બોલી સંભળાવ્ય. ” એમ થાયછે એટલે હેને મ્હેં
માગેલું વાક્ય, લાપણ, બોલી જતો હું નજર આગળ દેખુંછું, એ
જીવતો જાગતો, બોલતો ચાલતો, અંગવિક્ષેપો કરતો મહારી સમક્ષ
ખડો થાયછે; એટલે પછી મહારે માત્ર હેનું અનુકરણ કરવાનું જ
બાકી રહેછે. ”

આ અભ્યાસપદ્ધતિમાં કલ્પનાશક્તિની કેટલી સૂક્ષ્મ કેળવણી
ની જરૂર છે તે જણાઈ આવેછે.

આખું નાટક અભ્યાસ તથા આણવાની જરૂરનો એક ખીજો
દાખલો લઈએ, કાંઈક જુદા પ્રકારનો. હૅમ્લેટ નાટકમાં આભ્યન્તર
પ્રમાણથી હૅમ્લેટની ઉંમર સાબીત થાય એમ છે. એક પ્રતિષ્ઠિત
વિવેચકે આ વિષયમાં રખસન કરેલું જણાયછે, “ He is fat
and short of breath. ” એમ હેને વિશે એક જણે ટીકા
કરેલીછે તે ઉપર ચર્ચા ચલાવી અંતે હેવો નિર્ણય હેણે આણ્યોછે કે
હૅમ્લેટની ઉંમર ૧૮ વર્ષની હતી. પરંતુ ઘેર બોદનાર જોડે હૅમ-
લેટને સંવાદ થાયછે તે પ્રવેશનું જરાક ઝીણું અન્વીક્ષણ કરે તો
તરત જણાઈ આવે એમ છે કે હૅમ્લેટની ઉંમર ૩૦ વર્ષની હતી.*

*(a) Hamlet—How long hast thou been a grave-maker.
First clown—Of all the days i' the year, I came

પરતું આ તો પાત્રના બાહ્ય સ્વરૂપને માટે સમગ્ર નાટકના અભ્યાસની વાત આવી, જે કે તે પણ આવશ્યક છે. પણ પાત્ર-સ્વભાવના અધ્યયન માટે સમગ્ર અભ્યાસની જરૂર ઉપર સ્પષ્ટ બતાવાઈ જ છે. આપણી આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર પાત્રસ્વભાવના અધ્યયનનું નામ જ જણાતું નથી; અને કાંઈ પણ થાયછે તો તે ઉપરટપકિયું અને તે પણ નટને હાથે નહિ પણ નટની વતી ધણે ભાગે હેને તૈયાર કરનાર જ એ અપૂર્ણ અધ્યયનાભ્યાસ કરેછે.

to't that day that our last king Hamlet
overcame Fortinbras.

Hamlet—How long is that since ?

First clown—Cannot you tell that ? Every fool can
tell that : it was the very day that young
Hamlet was born : he that is mad, and
sent into England.

(b) First clown—I have been sexton here, man and
boy, thirty years.

(c) First clown—Here's a skull now : this skull has lain
in the earth three and twenty years.

(d) Hamlet—Let me see. (Takes the skull) Alas, poor
Yorick. I knew him, Horatio : a fellow of
infinite jest, of most excellent fancy : he-
has borne me on his back a thousand
times.

(a) અને (b) નિશાનીના ઊતારા વાંચતાં જણાશે કે હૅમલેટ આ સંઘાપની વખતે ત્રીસ વર્ષની ઉમરનો હતો. (c) અને (d) વાંચ્યાથી પણ જણાવે કે યોરિક મરી ગયે ત્રેવીસ વર્ષ થયાં હતાં અને બાળક હૅમલેટને એ વાંસા ઉપર બેસાડતો હતો; તેથી જણાયછે કે યોરિક ગુજરી ગયા ત્યારે હૅમલેટ સાતેક વર્ષનો હશે.

સમગ્રનાટકનો અભ્યાસ કરવામાં એ પણ નહાની છતાં મોટી વાત સંભાળવાની છે કે સમર્થ નાટકકારની રચનામાંના શબ્દોમાં ફેરફાર કરવાનો અપરાધ નટને હાથે ના થવો જોઈએ. હેવા રચનારના શબ્દે શબ્દ અમૂલ્ય અને અર્થના મહત્ત્વથી ભરેલા હોય-છે; શબ્દ એટલું જ નહિ પણ શબ્દનો અનુક્રમ, વૃત્તાન્તનો અનુક્રમ સર્વ. ભારતખંડનાં નાટકોના ક્ષયકાળમાં છેલ્લામાં છેલ્લું ‘ચિત્રયજ્ઞ’ નામનું નાટક ૧૯ માં સૈકામાં રચાયેલું છે. હેમાં પાત્ર-જનોનો વાર્તાલાપ અપૂર્ણ છે. અને તે નટવર્ગે પોતાની મેળે જોડી કાઢીને પૂર્ણ કરવાનો છે. આ સ્થિતિ હોય ત્યાં નાટક-ગ્રન્થના શબ્દોનું મહત્ત્વ, અને પરિણામે અભિનયનું મહત્ત્વ કશું પણ ના રહેવાનું. અંગાળાનાં કેટલાંક નાટકોને આ ‘ચિત્રયજ્ઞ’ નાટક નમૂના તરીકે કામ સારતું હતું એમ Encyclopoedia Britannica માં Drama વિશે લેખ લખનાર કહેછે. ઇટલીમાં તત્કાલ વચનો વાપરનારાં હાસ્યરસનાટકો કેટલાંક છે તેમાં પણ વાર્તાલાપની આ સ્થિતિ છે. આમ હોય ત્યાં અભ્યાસને માટે સામગ્રી જ ના રહી.

ઉપર કહેલા અભ્યાસ ઉપરાંત ખીજા વિશાળ ક્ષેત્રમાં અભ્યાસ-ની નટને વળી વિશેષ જરૂર છે. માત્ર બાહ્ય માનવમૃદ્ધિનો પાત્રસ્વભાવનું અધ્યયન ખસ નથી. માનવ અભ્યાસ સૃષ્ટિમાં મનુજસ્વભાવનું ડગલે ડગલે અન્વીક્ષણ કરી એ સૃષ્ટિનું અધ્યયન સમભાવના સૂક્ષ્મ પ્રકાશથી કરવાની જરૂર તેટલી જ છે. એ અધ્યયન હોય તો જ પાત્રસ્વભાવની કૂંચી હાથ આવી સકે. જેજે એમેરિકાંડર પોતાના “ The Stage as a Profession ” નામના નિબંધમાં કહેછે:—

“ If you would be an actor, study Nature, learn to hold up the mirror—That is the whole

duty of acting. Study her in the streets, in the drawing room, in the assembly, get at her secrets and her manifestations of them; learn to demonstrate them, reproduce them, repeat them ; go into the solitude and meditate them, practise her expression, remember her accent, make her live in you again. ”

“ તહમારે જો નટ થવું હોય તો પ્રકૃતિનો અભ્યાસ કરો, (પ્રકૃતિનું) દર્પણ બીજાઓ આગળ ધરતાં શીખો-અભિનયનું આખું કર્તવ્ય જ એ છે. નગરમાર્ગમાં, દિવાનખાનામાં, સભામાં મળેલા મંડળમાં, સર્વમાંથી મનુષ્યપ્રકૃતિનું અધ્યયન કરો; એ પ્રકૃતિનાં રહસ્ય શોધી કાઢો અને એ રહસ્યનાં પ્રકટીકરણો પ્રાપ્ત કરો; એ રહસ્યોનું પ્રદર્શન કરતાં, પુનઃ ઉત્પન્ન કરતાં, કહી અતાવતાં શીખો; નિર્જન પ્રદેશમાં જઈ એ રહસ્યો ઉપર ચિન્તન કરો; પ્રકૃતિમાં પ્રગટ થતી મુખચાયાનો અભ્યાસ કરો, હેમાં જણાતા સ્વરૈચ્ચાર સ્મરણમાં રાખો, પ્રકૃતિને તહમારામાં પુનઃસજીવ થયેલી અતાવો. ”

માનવ પ્રકૃતિનો અભ્યાસ કરવામાં વ્યક્તિના અભ્યાસની પદ્ધતિને બદલે વ્યક્તિગત સામાન્ય સ્વરૂપના અભ્યાસની પદ્ધતિ સ્વીકારવી જોઈએ. ઉદાહરણ તરીકે એકાદ લશ્કરી સિપાઈનું સ્વરૂપ બજવવું હોય તો માત્ર એક સિપાઈના સ્વભાવનું અધ્યયન કર્યાથી માત્ર હેની વ્યક્તિરૂપ છબિ જ મળશે; સિપાઈ તરીકેના ગુણોની સાથે હેના જાત્યના ગુણો પણ બળશે. તે માટે જુદા જુદા સિપાઈઓના સ્વભાવનું અવલોકન કરી સર્વમાં સામાન્ય રૂપે રહેલા સિપાઈ-પણાના ગુણોનું ગ્રહણ કરી એક આદર્શરૂપ સિપાઈનું સ્વરૂપ સાધવું જોઈએ. આ રીત્યના અભ્યાસથી દરેક સ્વરૂપના તાત્ત્વિક અંશો પકડી આનુષંગિક અંશોનો આગ થઈ સકશે. આમ વ્યક્તિ-

સ્વરૂપ નહિં પણ વ્યક્તિગત જાતિસ્વરૂપ પ્રગટ કરવાનું જ કામ નટનું છે. પછી અમુક વિશેષ પાત્રનાં વિશેષ લક્ષણોને વિશે એ અપવાદ સ્વીકારાશે જ.

વળી એક સ્થળે એ કહેછે:—

“ Learn her (Nature's) myriad ways of walking, of talking, of being and of doing; let nothing seem too trivial, nor too hard. ”

“ પ્રકૃતિમાં પ્રગટ થતા ચાલવાના, બોલવાના સ્થિતિના, કૃતિના હજારો પ્રકાર શીખો; કશું પણ અતિસુદ્ધ અથવા અતિ કઠિન છે એમ ના માનશો. ”

પ્રકૃતિનું આમ ગ્રીણમાં ગ્રીણી તેમ, મ્હોટામાં મ્હોટી બાબતોનું અધ્યયન કર્યાથી જ અભિનયમાં પ્રકૃતિ જોડે સામ્ય સંધાશે. અને તેમ કરવામાં અભિનયકલાનો વિલક્ષણ આનન્દ સમાયોછે; તે બતાવતાં વળી એ કહેછે:—

“ It is in the nearer approach to Nature's great self, great in all large and all **small** things, that the joy, the full-flowing joy of acting lies, and only they who can feel this can ever hope to succeed. And I myself doubt if there be any exultation so great as that of the supreme moment of the actor. ”

“ પ્રકૃતિના મહાન્ સ્વરૂપની—સર્વ મ્હોટી તેમ જ ન્હાની વસ્તુઓમાં રહેલા મહાન્ સ્વરૂપની—વધારે સમીપ આવવામાં આનન્દ, અભિનયનો પૂર્ણ પ્રવાહ વાળો આનન્દ, સમાયોછે; અને આ આનન્દ જેઓ અનુભવી સકે તેઓ જ વિજયી થવાની આશ્વા રાખી સકે. અને મ્હને તો એમ જ લાગેછે કે નટની અભિનયની જાગી સાધનાના ધન્ય ક્ષણ જેવો ખીજો મ્હોટો ઉદ્દાસ લાગ્યે જડશે. ”

માનવપ્રકૃતિના અભ્યાસ સારા નટોના સ્વભાવવર્ધધારણમાં જ હંમેશાં હોય છે. Solly (સોલી) કેટલાક દાખલા આપે છે તે નોંધવા લાયક છે. સોલી પોતે એક વાર હોરેસ વિગન (Horace Wigan) જેડે કેાષક ઓળખીતાઓ વિશે વાત કરતો હતો તે વખતે સોલીએ કહ્યું:—“ હમે એ લોકોનું સ્વભાવનિરીક્ષણ ખારીકાથી કર્યું જણાય છે.” એટલે વિગન બોલ્યો:—“ Ah ! my boy, it is my trade. ” (“ અરે બચ્ચા, એ તો મહારો ધંધો જ છે. ”) સોલી કહે છે: નટને વિશે એક ખાસ વચન લાગૂ પડે છે. તે એ કે—“ Mediocrity can talk, but it is for genius to observe. ” (“ સાધારણ શક્તિવાળા બોલી સકે, પણ અવલોકન કરવું એ પ્રતિભાશાલીનું લક્ષણ છે. ”)

એડમંડ કીન (Edmund Kean) વિશે સોલી કહે છે:

“ His fine power of perception, alive and susceptible to the most delicate and evanescent characteristics of humanity, was one of the greatest features of his genius. Wherever he was, he was all eye, all ear; every thing around him, or wherever he moved, fell within his cognizance. ”

(“ હેની પ્રતિભાનું મ્હોટામાં મ્હોટું લક્ષણ એક એ હતું કે અવલોકનની શક્તિ હેની તીવ્ર હતી, માનવસમૂહનાં સૂક્ષ્મમાં સૂક્ષ્મ અને સત્વર સરકી જાય હેવાં સ્વભાવલક્ષણો જેવાને હમેશાં એ શક્તિ જાગૃત રહેતી અને એ સ્વભાવલક્ષણોથી અતિ સૂક્ષ્મ રીતે આકર્ષાતી. જે જે સ્થળે એ જતો, તે તે સ્થળે હેનાં નયન, હેના શ્રવણ, અત્યંત વેગથી વ્યાપૃત રહેતાં; હેની આસપાસની સર્વ વસ્તુઓ હેના નિરીક્ષણમાં આવતી હતી. ”)

ગેરિક (Garric) વિશે મિ. જોન મોર્લી (Mr. John

Morley)—હવે લોર્ડ મોર્લી (Lord Morley)—નું નીચેનું વચન સૌથી ઊતારશે:—

“ In some of the last pages that he wrote Burke refers to his ever dear friend Garrick, dead nearly twenty years before, as the first of actors, because he was the acutest observer of human nature that we had ever known. ”

(“ પોતાનાં છેવટનાં લખાણોમાં એક સ્થળે બર્ક, લગભગ વીસ વર્ષ ઉપર ગુજરી ગયેલા પોતાના સદાના પ્રિય મિત્ર ગેરિક વિશે કહે છે કે એ નટોમાં ઉત્તમ હતો તેનું કારણ એ જ કે મહેં જાણેલા સર્વ મનુષ્યોમાં એ (ગેરિક) માનવ સ્વભાવનો સૂક્ષ્મમાં સૂક્ષ્મ અવલોકન કરનારો હતો. ”

પ્રકૃતિનો અભ્યાસ કર્યાથી આમ પ્રકૃતિની સમીપ અભિનયને લઈ જવાની શક્તિ આપણે જોઈ. એ અભ્યાસ બાહ્ય માનવસૃષ્ટિમાં કરવાનું ઉપર બતાવ્યું. પરંતુ એ જ સૃષ્ટિનું પ્રતિબિંબ મહાસમર્થ નાટકકારોના ગ્રંથોમાં પણ વિલક્ષણ સમજણતાથી અને બુદ્ધિજીવ પ્રકારની ઢાયામાં પડેછે, તેથી હેવા ગ્રંથોનો અભ્યાસ પણ આ સાધનમાં આવશ્યક છે. એ બતાવવાને વળી એ કહેછે:—

“ Steep yourself in Shakespear. For—say I—human nature exists in works of such great masters even better than in life—because ready idealized. ”†

“ શેક્સ્પીઅરના ગ્રંથોમાં ત્હમે પોતાને પરિપ્લાવિત કરે. કેમકે—હું કહું છું—હેવા મહાન્ આચાર્યોની રચનાઓમાં મનુજપ્રકૃતિ

† Mr. George Alexander at Manchester Athenium.
Bombay Gazette of 9th Nov. 1918

વાસ્તવિક જીવન કરતાં વધારે સરસ રૂપે રૂઢેછે. કેમકે એ રચનાઓમાં એ ભાવનામય રૂપમાં તૈયાર જ હોયછે. ”

અર્થાત્ વાસ્તવિક જીવનનો અભ્યાસ કરતાં હેમાં જણાતાં પ્રકૃતિનાં રૂપોમાંથી ભાવનામય સ્વરૂપ નટને પોતાને ખેંચી કાઢવાનો વ્યાપાર આવશ્યક છે, તે વ્યાપાર આ સમર્થ આચાર્યોએ પોતાની રચનાઓમાં જ કરેલો હોવાને લીધે, એટલે વ્યાપારક્રમ નટને ભરવાનો બચેછે. પરંતુ આ સમર્થ રચનાઓનો અભ્યાસ તે વાસ્તવિક જીવનના અભ્યાસની પૂરવણી તરીકે જ ગણવાનો છે. નહિં તો નટનામાં પોતાનામાં અવલોકન, અવલોકનને બળે રહસ્યદર્શન, તે પછી ભાવનામય કલ્પના વ્યાપાર, અને તે સર્વથી પ્રેરિત અનુકરણ એ અંગોની સાધના થવી અશક્યવત્ બનશે.

મનુજપ્રકૃતિનો વિશાળ અભ્યાસ કર્યાથી પ્રતિભાયુક્ત નટમાં એક ગુણ પ્રવિષ્ટ થાયછે. તે નાનારૂપતા. (નટની નાનારૂપતા). અમુક પ્રકારના પૌત્રસ્વભાવનો જ અભિનય કરી સકે એમ નિયંત્રણ ના રૂઢેતાં જુદી જુદી સ્વભાવમુદ્રાનો અભિનય કરવાની શક્તિ સંપાદન કરવી એ કઠણ કામ છે. અભિનયકલાનું પરલક્ષી સ્વરૂપ આ નાનારૂપતાની શક્તિમાં વિશેષ રજૂરી આવેછે. જેમ પરલક્ષી કલાશક્તિ તથા તે સંબંધી સમભાવ વિશેષ તેમ નટમાં નાનારૂપતાનું સામર્થ્ય વિશેષ આવશે. સર્વ સમર્થ નટોમાં એ નાનારૂપતા હોયછે જ એમ નથી. ભરતખંડમાં પૂર્વકાળે પ્રખ્યાત થયેલો કલહકન્દલ નામનો નટ રૌદ્ર, બીભત્સ, ભયાનક અને અદ્ભુત રસના અભિનયમાં કુશળ ગણાતો હતો. આટલી નાનારૂપતા ઓછી નથી. યૂરોપના નટવર્ગમાંના સમર્થ નટોની નાનારૂપતા વિશે અવલોકન કરવું ઉપયોગી થઈ પડે એમ છે. પરંતુ એ પ્રશ્નમાં વધારે ઊંડી વિસ્તાર કરવાની જરૂર નથી. યૂરોપમાં કરુણરસનાં અને હાસ્યરસનાં નાટકોને પોતાનો ભિન્ન ભિન્ન વિષય કરનાર નટવર્ગના વિભાગ વખતે હશે. પરંતુ હેમાંના

કેટલાક બંનેમાં વધતું ઓછું કૌશલ ધારણ કરનારા પણ મળ્યાયા-
છે. અમદાવાદમાં આજથી ૩૦ કરતાં વધારે વર્ષ ઉપર એક અંગ-
કસરતનો ખેલ કરનાર હરજીલો નામનો આવ્યો હતો. તે કેટલાક
વેશ ભજવતો હતો; એ રસિક સ્ત્રીનો વેશ તદ્રૂપ ભજવતો હતો;
છતાં હાસ્યરસજનક મારવાડી બીખારણ બનીને આવતો તે પણ
તદ્રૂપ અને ક્રોધ જાણે નહિ કે પેલી રસિક સ્ત્રી થનારો તે અને આ
એક જ પુરુષ. આ એક ન્હાતું સરખું ઉદાહરણ નાનારૂપતાનું છે.
વિશેષ કલાવિધાનની વાત હેમાં નહોતી.

નટની કલામાં જે માયારચના—સ્વભાવાલેખનમાં થાયછે તેને
પુષ્ટિ આપવાનું બાહ્ય સાધન તદ્રૂપ વેશ એ
તદ્રૂપવેશ. એક છે. પ્રાચીન ભારતમાં આ કળા કેળવા-
યલી હશે એમ ‘પ્રિયદર્શિકા’માંનો વૃત્તાન્ત
પાછળ જોઈ ગયા છિયે તે ઉપરથી જણાયછે. મનોરમા નામની
સ્ત્રી રાગનો વેશ બેછે અને રાગ હેની જગાએ ગુપ્ત રીતે આવ્યો
તે વાસવદત્તા અને પ્રિયદર્શિકાને ખચર પણ પડી નહોતી. હમણું
ઉપર હરજીલાના મારવાડણના વેશની વાત કહી તે વેશમાં પણ તદ્રૂપ
વેશચ્છલ ઉત્તમ પ્રકારનું થતું.

પરંતુ આ તદ્રૂપવેશની કલા પાશ્ચાત્ય દેશોમાં બહુ ઝીણી
રીતે અને વિશિષ્ટ રીતે કેળવાઈછે. સર હેનરી અર્વિંગ પહેલા
ચાર્લ્સને અથવા કાર્ડિનલ રિશ્સ્યૂને મળતી પોતાની મુખરેખાઓ
બહુજ અદ્ભુત રીતે બનાવતો. તેમ જ જેરમી ડિડલર જેવો વેશ
એક છેડે અને બીજે છેડે લિયરરાગનો વેશ એમ બધા વેશાન્તરમાં
તદ્રૂપતા આણી સકતો. મિસ એલેન ટેરી વૃદ્ધવયની છતાં પોર્શિયાના
વેશમાં નવયૌવના જેવી તદ્રૂપ જણાયછે. ધીરજોમ ટ્રી આ
કળામાં બહુ કુશળ મનાયછે, અને ફ્રાન્સ્ટાફની વેશરચનામાં
તો છલરચનાનો પરમ વિજય કરી દેછે. આ રીતે અનેક નટ
નટીનાં દષ્ટાન્ત વેશરચનાની તદ્રૂપતાનાં મળેછે.

પરંતુ આ વેશરચનાને સંબંધે એ મુખ્ય વાતો ધ્યાનમાં રાખવાની છે. એક તો એ કે વેશરચના હેવી ચાતુર્યથી થવી જોઈએ કે રંગભૂમિ ઉપરના દીવાના પ્રકાશમાં તથા પ્રેક્ષક વર્તના સ્થાનને અન્તરેથી જોનારને નટની મુખરેખાઓ સ્વાભાવિક જેવી જણાય. નહિં તો કૃત્રિમતા આવવાની. આપણી આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર નાટકગૃહની રચનામાં ખામીને લીધે તેમ જ નટની વેશરચનામાં અકુશલતાને લીધે અનેકવાર એ વેશની તદ્દપતા તો સિદ્ધ નથી જ થતી, માયારચનાનો પ્રભાવ તો નથી જ પ્રગટતો, પણ ઉલટી હસવા જેવી કૃત્રિમ વર્ણાદિકની રચના મુખ ઉપર જણાઈ આવેછે. આથી પાત્રસ્વરૂપના અદ્વૈતનું પણ ભાન થવામાં વિલેપ આવેછે.

તેમ જ, આ વેશરચનામાં મુખરેખાઓ સાધવાને માટે રંગના હદ પાર ઉપયોગ કર્યાથી હૃદયની અંદરના ભાવસંચલનને પરિણામે મુખમુદ્રા ઉપર થતા વર્ણાદિકના ફેરફારનું દર્શન થવામાં અંતરાય આવેછે.

બીજી વાત એ છે-અને તે બહુ મોટા મહત્ત્વની છે- કે આ તદ્દપ વેશરચનાને અનુચિત મહત્ત્વ આપી નાટકકલાનું સર્વસ્વ તત્ત્વ જ હોને ઠરાવી દેવું ના જોઈએ. ખરું તત્ત્વ તો સ્વભાવ-મુદ્રાનું જ છે; પાત્રસ્વરૂપથી નટ જો પૂર્ણ રીતે વ્યાપ્ત હશે તો પોતાનાં ચલનવલન, શબ્દોચ્ચાર, સ્થિતિવૃત્તિ વગેરે વડે જ મુખ્ય ચિત્ર ઊભું કરી સકશે, અને તહેમાં વેશરચનાનાં બાહ્ય સાધનો બહુ થોડાં જ જોઈશે. માત્ર વેશરચનાથી અભિનયનું કલાવિધાન બનતું નથી. અભિનયનાં આવશ્યક અંગ-પાત્ર સ્વભાવને યોગ્ય વચન, સ્વરવિકાર, ભાવોદ્વેગનાં દર્શન વગેરે-હોય તો જ પૂર્ણ નાટ્યાનુ-કરણ થવાનું. નહિં તો તો કેવળ ચતુર વેશરચના,-મહુરૂપીઓ કરેછે હેવી-થઈને તેટલે જ અટકશે.

આ તત્ત્વનો અનાદર કરી વેશરચનાને મહત્ત્વ આપવાનો

પ્રચાર ઇંગ્લાંડમાં થવાને લીધે કેટલાક લેખકો એ કળાની વિરુદ્ધ સખત શબ્દોમાં લખતા જાણ્યાછે. પરંતુ આ વિષયમાં પણ વેશ-રચના અને ખરો સ્વભાવાભિનય એ બેમાં યોગ્ય પ્રમાણ સચવાય એ જ ઇષ્ટ છે. અને સર હેનરી અર્વિંગ, મિસ એલેન ટેરી, વગેરે જેવાં કલાભિજ્ઞ નટનરીઓએ એ જ ધોરણ સાચવ્યાંછે.

પ્રકરણ ૫ મું.

(અભિનયકલાનાં વિશેષ અંગ.—ચાલુ)

અભિનયકલામાં ભાવાનુભવનું તત્ત્વ આવશ્યક આપણે જોયું. તે ભાવનટ અનુભવેછે એ જણાય શી રીતે ? (અંગવિક્ષેપ). જેમ સહજ જીવનમાં આપણા હૃદયભાવનાં પરિણામ તરીકે મુખમુદ્રાના વિકાર, અંગ-વિક્ષેપ (હસ્તાદિકના) વગેરે ઉત્પન્ન થાયછે, તેમ જ કલાવિધાયક નટના અભિનયમાં અનુભવેલાં ભાવસંચલનોને પરિણામે અંગવિક્ષેપાદિ-ઉત્પન્ન થાયછે. તેમ થાય ત્હારે જ અભિનય સ્વાભાવિક અને. પરંતુ આ વિષયમાં કેટલાંક તત્ત્વો તથા ધોરણો સ્વાભાવિક રીતે કલાવિધાનમાં પ્રવર્તવાં જોઇયે. તેનું દર્શન કરિયે.

ભાવ સંચલનનું પરિણામ અંગવિક્ષેપ છે, એ તત્ત્વમાંથી જ ફલિત થાયછે કે એ અંગવિક્ષેપોમાં (૧) (અંગવિક્ષેપની અનુરૂપતા) અનુરૂપતા અને (૨) મિતોપયોગ એ ગુણો હોવા જોઇયે. અનુરૂપતા એટલે જે ભાવસંચલન અને તેના નિદર્શક શબ્દો હોય તેને અનુકૂળ અંગવિક્ષેપ થવો જોઇયે, અર્થહીન ન થવો જોઇયે. શેક્સ્પીઅરે, હૅમલેટે મર્લાંડ્-ક બજ-વનારા નટોને ઉપદેશ આપ્યોછે તે સ્થળે હેની કને એક ઉત્તમ તત્ત્વ નિદિષ્ટ કરાવ્યુંછે:—“ Suit the action to the word, the

word to the action" "અંગવિક્ષેપને શબ્દ જોડે અને શબ્દને અંગવિક્ષેપ જોડે મળતા રાખો." અર્થાત્ જેથી ધષ્ટ ભાવ, અર્થ, સૂચવાય નહિ અને બીજા જ ભાવાદિક સૂચવાય, હેવા અંગવિક્ષેપ ત્યાજ્ય ગણવા.

આ ધોરણમાં એક ઝીણું કલાતત્ત્વ બીજું છે. તે એ કે શબ્દો અને અંગવિક્ષેપ બે એકી વખતે પ્રગટ ના (પુરોગામી અંગવિક્ષેપ). થવા જોઇએ, પણ શબ્દની કાંઈક પૂર્વે અંગવિક્ષેપ આવે હેમાં કલાસ્વરૂપ સમાયું છે.

“ The Actor's Art ના લેખકે કહ્યું છે* તેમ—“ While the mind of the actor must be in advance of his action and utterance, his action should be in advance of his utterance, not simultaneous ; so that while he should mentally ‘suit the action to the word’ he should really appear to suit ‘the word to the action.’ ”

(શબ્દને અનુકૂળ અંગવિક્ષેપ કરવાનું વચન પ્રથમ છે તે ઉપરથી પ્રથમ ભાસ એમ થાય કે પ્રથમ શબ્દ ઉચ્ચારવા અને પછી અંગવિક્ષેપ કરવો, તે અનિષ્ટ અર્થ ટાળવા માટે ખુલાસો કરે છે કે:-) “નટના મનના વિચાર હેના શબ્દોચ્ચાર તથા અંગવિક્ષેપથી અગાડી જવા જોઇએ, પરંતુ હેના અંગવિક્ષેપ તો શબ્દોચ્ચારની પણ આગળ આવવા જોઇએ, બંને એકકાલીન ના થવા જોઇએ; અર્થાત્, પોતાના મનમાં શબ્દોને અનુરૂપ અંગવિક્ષેપ ગોઠવવા, (એટલે મનમાં પ્રથમ શબ્દ અને પછી અંગવિક્ષેપ એ ક્રમ ભલે હો), પણ પ્રત્યક્ષ આચારમાં તો પ્રથમ પ્રદર્શિત કરેલા અંગવિક્ષેપને અનુરૂપ (પછીથી ઉચ્ચારેલા) શબ્દો આણતા જણાવું જોઇએ. ”

આ ઝીણી કથારચનાથી પ્રેક્ષકના ધ્યાનને સંલગ્ન કરવાનું અસાધારણ પરિણામ ઉત્પન્ન થાય છે. પ્રથમ પુરોગામી અંગવિક્ષેપ આવે; પછી પ્રેક્ષકના મનમાં એક જાત્યનો તર્ક ઉત્પન્ન થાય છે. કે હવે પછી આવનારા શબ્દો એ એટલા સંવાદી બનશે કે કેમ, પછી એ બે સેકન્ડ અનિશ્ચયની ઉત્કંઠામાં જાય છે; અને અંતે શબ્દોચ્ચારણ થાય છે એટલે સંવાદજનિત સંતોષ થાય છે. હાનું ઉદાહરણ “The Art of Acting” માં આપ્યું છે.* બોલ્ડસ્મિથ Clairon (કલોઇરોન) નામની એક ફ્રેંચ નટીના અભિનયનું વર્ણન આપતાં કહે છે:—

“ એ પ્રથમ બોલે છે ત્હારે હેના હાથ અને જીભ કદી પણ સાથે જોપડતાં નથી; પરંતુ હસ્તવિક્ષેપ પ્રથમ આવી આપણને વચન માટે તૈયાર કરી રાખે છે. કેટલીક વાર એ મૌનયુક્ત છતાં વાણીપૂર્ણ શરીર સંસ્થિતિથી આરંભ કરે છે; પણ કદી પણ હાથ, આંખો, મસ્તક અને અવાજ એ બધા સાથે એકદમ ધસતી નથી. આ સાદી રીત્યના આરંભથી વૃત્તાન્તમાં ભાવને ક્રમે ક્રમે આરોહણ કરવાનું સામર્થ્ય મળે છે.

અંગવિક્ષેપને સંબંધે એક ખીજું ચાતુર્ય અસરકારક બને છે. તે અંગવિક્ષેપની સ્તબ્ધતા; સ્તંભ. કેટલાક (સ્તંભ). ભાવને પ્રસંગે, જેમકે આકસ્મિક શોકનો વજાલાત, આશ્ચર્ય, નિર્વેદ, વગેરે ભાવ નટના ઉપર હુમલો કરે, તે વખતે કાંઈ પણ અંગવિક્ષેપ વિના, શબ્દ પણ ઉચ્ચાર્યા વિના, માત્ર સ્તબ્ધ બનીને વિલક્ષણ સ્થિતિમાં ઊભા રહેવામાં જે અભિનયસામર્થ્ય પૂરાય છે તે કાંઈ પણ અંગસં-ચલનોમાં નહિં સંભવે.

અનુરૂપ અંગવિક્ષેપ હોય એટલેથી બસ નથી. અંગવિક્ષેપ અર્થવાળા હોય પરંતુ અધિક હોય તે પણ (અંગવિક્ષેપનો મિતોપ- દૂષણ છે. એક ફ્રેંચ પ્રોફેસર, M. Dupont યોગ). Vernon (મોંશર ડ્યૂપોં વેર્નો), કહે છે:—

“Gesture is a language to express ideas **that are not written**, that is those delicate, almost impalpable thoughts and shadows of thoughts for which words are too coarse and inefficient.”

“અંગચેષ્ટા એ શબ્દમાં ન લખાયેલા વિચારો દર્શાવવાની ભાષા છે, એટલે કે, જે દર્શાવવાને શબ્દો અસમર્થ છે અને સ્પૂર્ણ છે હેવા સૂક્ષ્મ, લગભગ અલક્ષ્ય, વિચારો અને વિચારોની છાયાઓ દર્શાવવાની ભાષા છે.”

આ ઉપરથી હમણાં કહેલા અનુરૂપતાના ધોરણને બાધ નથી આવતો. શબ્દની વ્યંજનામાં જે ભાવસંચલનો, વિકારો સૂચિત થાય છે, તે અનુક્ત, અવાચ્ય, વિચારો દર્શાવવાનું કાર્ય જ અંગ-ચેષ્ટાનું અહિં કલું જણાય છે. અને માટે જ એ ચેષ્ટાઓ અધિક હોય તો હેમનું સામર્થ્ય ઘટે છે. અભિનયકલા તે કાંઈ અનેકાર્થ કાવ્ય જેવી રચના નથી કે હેમાં એક ભાવ માટે એક કરતાં વધારે અંગવિક્ષેપ વપરાય.

ધૃંગલાંડના નટવર્ગ કરતાં ફ્રાન્સના નટવર્ગમાં અંગવિક્ષેપના મિતોપયોગનો વધારે આદર થાય છે એમ Solly (સોલી)ના પુસ્તક ઉપરથી જણાય છે. હેન્ડ્રે મિસિસ કેન્ડલ (Mrs. Kendal) નું એક વચન ઉતાર્યું છે:—“With us it is more art than nature; with the French it is more nature than art.” (“આપણા અંગ્રેજ નટોમાં અંગવિક્ષેપ તે પ્રકૃતિ કરતાં

કલાના આકારમાં વધારે જણાયછે; ફ્રેન્ચ નટોમાં કલા કરતાં પ્રકૃતિ-
ના રૂપમાં વધારે પ્રગટ થાયછે. ”).

સોવી ફ્રેન્ચ પ્રોફેસર ડ્યૂપોન્-વેર્નોનેના મત દર્શાવેછે,
ત્હેમાં એક પ્રખ્યાત નટીનું ઉદાહરણ આપ્યુંછે. હેણે એક
નાટકના એક આખા અંકમાં માત્ર બે જ અંગવિક્ષેપ કર્યા હતા; તે
વખતે એક સાધારણ નટ સાથે જોવા ખેઠો હતો તે મોંઝવર ડ્યૂપોન્
વેર્નોને કહેવા લાગ્યો:—

“ What kind of an actress is it that doesn't
move ? ”

(“ આ તે કેવી નટી કહેવાય ? લગાર પણ સંયત્ન કરતી
નથી ? ”).

મોંઝવર ડ્યૂપોન્-વેર્નોએ ઉત્તરમાં પૂછ્યું:—“ Does she
move you. ? ” (“ એ નટી ત્હારા હૃદયમાં સંયત્ન ઉત્પન્ન
કરેછે ખરી ? ”) ઉત્તર મળ્યો:—“ Yes, certain. ” (“ હા,
નિઃસંશય. ”) એટલે પેલાએ કહ્યું:—“ Well, my friend,
that's a great thing. ” (“ મને ત્હારે, એજ મ્હોટી વાતછે. ”)

એ જ પ્રોફેસરના મત નીચે પ્રમાણેના સોવીએ ટાંકયાછે:—

“ The actor must often express ideas which
are not written and he can only do so by looks
and gestures. And do you know on what condi-
tion a gesture can be good ? It is when it is
appropriate to the written ideas and completes
them. Do you know when it can be sublime ?
It is when it takes the place of ideas not written.”

(“ જે ભાવવિચારાદિ નાટકગ્રન્થમાં લખેલા નથી તે નટ
અનેકવાર દર્શાવવા પડેછે, અને તે મુખમુદ્રા અને અંગવિક્ષેપથી જ

દર્શાવી સકાય. અને અંગવિક્ષેપ સુધટિત થવા માટે આવશ્યક મર્યાદા શી છે તે જાણીએ ? અંગવિક્ષેપ સુધટિત ત્હારે જ થાય કે જ્ઞહારે તે લખેલા બાવવિચારાદિકને અનુરૂપ હોય અને ત્હેમની પરિપૂર્તિ કરનારા હોય. અંગવિક્ષેપ ઉત્તત ગુણુવાળો ક્યહારે થઈ સકે તે જાણીએ ? એ ત્હારે જ થઈ સકે કે જ્ઞહારે તે અલિખિત બાવાદિકનું સ્થાન લે. ”

પરંતુ આ છેવટના સિદ્ધાન્ત પ્રમાણે તો કેવળ ખ્હારના, ગમે તેમ આણેલા, બાવાદિક માટે ગમે તેમ, વધારે પડતા, અંગવિક્ષેપને પશુ પ્રવેશ મળી જશે; આ પરિણામ રોકવા માટે એ પ્રેફેસર ઉમેરેછે:—

“ But it is essential that gesture should only be used when necessary, or at any rate useful. It is above all necessary that it should not disturb the spoken language by a disagreement, that it should not weaken its force by attracting the eye to the detriment of the ear; it is necessary, in a word, that it should be a precious reserve, and that one should only bring into action, like every reserve, at the opportune moment to take the place of words, to sustaine the idea, or to decide by a supreme effort the winning of a battle. ”

(“ પરંતુ એ તત્ત્વભૂત વાત છે કે ખરેખરી જરૂર હોય ત્હારે જ, અથવા કાંઈ નહિં તો ઉપયોગી થવાનો સંભવ હોય ત્હારે જ, અંગવિક્ષેપનો સ્વીકાર કરવો. સર્વોપરિ આવશ્યકતા એ છે કે બોલેલાં વાક્યો જોડે વિરોધમાં આવીને ત્હેમાં અંગવિક્ષેપે ભંગ ના પાડવો જોઈયે; શ્રવણેન્દ્રિયને હાનિ પ્હોચાડીને દર્શનેન્દ્રિયને આ-

કર્ષવાથી અંગવિક્ષેપે વાણીનું બળ શિથિલ ના કરવું જોઈએ; દ્વંકાલાં એ કે અંગવિક્ષેપ તે એક કીમતી પાછળ સાચવી રાખેલા લશ્કર જેવો ગણવો જોઈએ, અને હેવા લશ્કરની પેઠે જ, ભાવવિચારને પ્રુષ્ટિ આપવા માટે અથવા સર્વોપરિ પ્રયત્નબળે યુદ્ધમાં વિજય નિશ્ચિત કરવા માટે, વાણીનું સ્થાન લેવાને ખરી તકે જ અંગવિક્ષેપનો વ્યાપાર થવો જોઈએ. ”)

મિતોપયોગના પેટામાં બે પ્રકાર બીજા આવેછે:—(૧) નિગ્રહ અને (૨) યોગ્યતા. નટ પોતાના અભિનયમાં (નિગ્રહ તથા યોગ્યતા). અંગચેષ્ટાનો વ્યાપાર ઉચિત નિયંત્રણમાં રાખી કામ જેટલી જ ચેષ્ટાઓ વાપરેછે. અને બાકીની સંરક્ષણ કરી રાખી મૂકેછે, સંગ્રહ કરેલા બંડારમાં સાચવી રાખેછે, ત્હારે નિગ્રહનું બળ ઉત્પન્ન થાયછે. ફેનિલોં (Fenelon) કહેછે:—

“ It is not natural to be always using gestures in speaking; one should move the arms because one is animated but **should not move them in order to appear animated.** ”

“ બોલતી વખત હમેશાં અંગવિક્ષેપ કરવા એ સ્વાભાવિક નથી; આપણે જોસમાં આવ્યા હોઈએ માટે હાથ હલાવવા તે ખરાબર છે, પણ જોસમાં આવ્યા છિયે એમ દેખાડવા માટે હાથ ના હલાવવા જોઈએ. ”

આ વચનમાં અત્યંત અર્થભાર ભરેલોછે. માટે અંગવિક્ષેપનું વક્તવ્ય નિગ્રહ તરફ, મિતવ્યવહાર તરફ રહેવું જોઈએ. એક કૈંચ શિક્ષકે કહ્યુંછે:

“ જેમ જેમ અંગવિક્ષેપ વધારીશું તેમ તેમ એ માત્ર વિનાના બનશે. ”

Lewes (લ્યૂઇસ) કહેછે:—

“ In art simplicity is economy, not meagreness: it is the absence of superfluities, not the suppression of essentials. ”

“કલાવિધાનમાં સાદાર્થ તે મિતવ્યય છે, અસાર તનુતા તે નહિં. અધિક, ફાલતુ અંશેનો ત્યાગ હેમાં મિતવ્યય આવેછે, આવશ્યક તત્ત્વોના શમનમાં નહિં.”

વળી કહેછે:—Gestures to be effective must be significant, and to be significant they must be rare. ”

“અંગચેષ્ટાઓ સૂચક હોય તો અસરકારક બને, અને સૂચક થવા માટે એ વિરલ હોવી જોઈએ.”

નિગ્રહમાં એક પ્રકારનું ગૂઢ બળ રહેલું છે. બળનું પ્રદર્શન-વાણીથી અથવા ક્રિયાથી-કરવામાં બળનું મહત્ત્વ હલકા લોકો જ માનેછે. તેમ વળી અનેક વેળા અંગવિક્ષેપ તે બુદ્ધિની-બુદ્ધિ-પ્રેરિત વાણીની-અશક્તિનું ચિહ્ન બનેછે. આપણે ધણીવાર જોયુંછે કે જે વાત શિક્ષિત અને સંસ્કાર પામેલો બુદ્ધિમાન મનુષ્ય માત્ર વાણી અને મુખમુદ્રાથી સખળ રીતે કરી સકેછે, તે દર્શાવવા માટે સાધારણ વર્ગના અશિક્ષિત અથવા અર્ધશિક્ષિત અને અસંસ્કારી માણસો હાથના અનેક વ્યર્થ ચાળા કરી મથેછે.

નિગ્રહની સાથે જોડાયેલો ગુણ યોગ્યતાનો છે. નિગ્રહથી રોકતાં બાકી રહેલા અંગવિક્ષેપ કરવા તે પણ કેટલી હદમાં કરવા એ ‘યોગ્યતા’ નો વિષય છે. અનુરૂપ અંગવિક્ષેપ કરવા પણ તે કેટલે ક્રમે અટકાવી રાખવા એ આ ગુણથી નિશ્ચિત થાયછે.

અંગવિક્ષેપના મિતોપયોગ વિશેનાં ઉપરનાં તત્ત્વોનો સાર શેક્સ્પીઅરે હેમલેટ કને કહેવડાવ્યોછે. નટોને ઉપદેશ કરતાં એ કહેછે:—

“ Nor do not saw the air too much with your hand, thus; but use all gently; for in the very torrent, tempest, and, as I may say, whirlwind of your passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness. O, it offends me to the soul to hear a robustious periwig-pated fellow tear a passion to tatters, to very rags; × × × × × I would have such a fellow whipped for over-doing Termagant, it out-herods Herod; pray you, avoid it. ”

(Act. III Scene ii.)

(“ તેમ તહમારા હાથ વડે જાણે હવાને ખૂબ ઘેરી નાંખતા હો-આમ, આમ-તેમ પણ ના કરશો; પણ તદ્દન મૃદુતાથી હેના ઉપ-યોગ કરજો, કેમકે તહમારા ભાવોદ્રેકના ધસતા પ્રવાહમાં, વાવાઝોડામાં, અને તોફાનમાં, તહમારે હેવી સમધારણુ વૃત્તિ મેળવવી અને પેદા કરવી જોઈએ કે તેથી એ ભાવોદ્રેકમાં સુવાળાપણું આણે. ખરે, કોઈ પ્રયત્ન નટને ભાવના કંકડે કંકડા, ચીંથરે ચીંથરાં, કરી નાંખતો જોઈએ તો મહારા આત્માના ઊંડાણ સુધી ખેદ થાયછે. હેવા માણસને ટર્મેગન્ટ અને હીરોડના કરતાં પણ ચઢી જવા માટે હું તો ચાખૂંકતા માર મરાવું. ”

“ પ્રકૃતિની વિનીતતાનું ઉલ્લંઘન ના કરવું ”-હેમાં મિતોપયોગનાં બધાં અંગ આવી જશે. અને “હાથ વડે હવામાં કરવતની પેઠે ઘેરવાનું કામ અલગ ના કરવું ” એ અસ્વાભાવિક અધિક-તાનું દૂષણ બતાવેછે. આ સર્વ માટે શિક્ષણ અન્ય કને લેવા કરતાં નટની પોતાની જ વિવેકશક્તિને શિક્ષક બનાવવાનું ઠરાવેછે.

પાશ્ચાત્ય નટોમાં અંગવિક્ષેપના વિષયમાં નિર્દોષતા નહોતી. શેક્સ્પીઅરના વખતમાં અધિક અને અસ્વાભાવિક અંગવિક્ષેપ

પ્રચરિત હતા એ હૅમેસેટની ઉપરના નટોને કહેલી શિખામણ ઉપરથી જણાય જ છે. પરંતુ ખરાં તત્ત્વોની જાણી જાવના તે વખતે જાણમાં હતી. તે પણ એ જ વચનોથી જણાઈ આવેછે. પાછળના વખતમાં બિન્ન બિન્ન નટોની બિન્ન બિન્ન ગુણાવગુણની સ્થિતિ હતી. એટલેટન પોતાના સમયના નટોમાં અપવાદ રૂપ હતો, અને અંગ-વિક્ષેપ અત્યન્ત થોડા કરતો; અને જે કરતો તે યથાર્થ કરતો. ગૅરિક એથી ઉલટો હતો અને અધિક અંગવિક્ષેપ તરફ હેંનું વલણ હતું. પરંતુ કુવુધન નામનો નટ તો અધિકતા અને અસ્વાભાવિકતાની પરાકાષ્ટા કરતો. હેના મુખના ચાળા માંકડા જેવા થતા. “Langa” નામના નાટકમાં નીચેની પંક્તિયો છે:—

“ He took it up;

But scarce was it unfolded to his sight

When he, as if an arrow pierced his eye,

Started, and trembling dropped it on the ground.”

આ પંક્તિયો જોલતી વખત કુવુધન પ્રથમની પંક્તિ ઉચ્ચારતાં નીચે પડી જમીન ઉપરથી કાંઈ જાયકતો હોય એમ ડોળ કરતો; અને ત્રીજી પંક્તિ જોલતાં પોતાની તર્જની પોતાની આંખમાં બોકવા જતો હોય તેમ ચાળા કરતો; Started શબ્દ જોલવાની સાથે પોતે ખૂબ જોસથી પાછો હઠતો અને બાકીનો ભાવ જતાવવાને અંગે અંગ ધ્રુજતો અને હાથમાંથી પેશો કલ્પિત કાગળ ફેંકી દેવાનો ડોળ કરતો.

હાવા પ્રકારના ચાળા આપણી હાલની મુંબાઈ અને ગુજરાતની રંગભૂમિ ઉપર ભરપૂર જોમ્મયે છિયે. કેટલીક દક્ષિણી નાટક મંડળાઓમાં તો એ દોષ જણાતો નથી. આજથી આશરે ૩૫ વર્ષ ઉપર ‘ઇન્દ્રસલા’ નું નાટક (?) મ્હેં જોયું ત્યારે, આરંભમાં પડેલો ઉપડતાં વાંત ‘ઇન્દ્ર’ રાજ પ્રગટ થઈ ગાતા દીઠા:—

“મેં રાજ હું ઇસ કોમકા

ઓર ઈન્દર મેરા નામ,

બિન પરિયોંકી દીઠ્ઠે

મુઝે નહિં આરામ”

તે વખત ‘ઇસ કોમકા’ કહેતી વખત નટ ચારે બાજુ હાથ ફેલાવતો હતો; ‘મેં’ અને ‘મેરા’ કહેતી વખત પોતાની છાતી ઉપર હાથ બતાવી પોતાનો નિર્દેશ કરતો હતો—જાણે રખેને પ્રેક્ષક ભૂલ્યમાં હોને બદલે બીજા કોઇને ગણી લે ! ‘દીઠ્ઠ’ (= દર્શન) શબ્દ વખત બે આંખો તરફ બે આંગળિયો ધરતો હતો; અને ‘નહિં આરામ’નો અભિનય પણ કાંઈક વિચિત્ર હસ્તવિક્ષેપથી જ બતાવતો હતો.

મોકરેડી નામનો અંગ્રેજ નટ આરમ્ભકાળમાં જરાક અધિક અંગવિક્ષેપ કરતો. પણ કુવુદનના ચાળા વિશે ટીકા થતી જોઈને, પોતાના એ જ જવાનીમાં વળગેલા દોષને હેણે કાઢી નાંખ્યો. પોતાના એક પત્રમાં એ દોષ સુધારવાને વાપરેલા ઉપાયો વર્ણવે છે તે જરાક નોંધાવા જેવા છે. પોતે જમીન ઉપર સ્થિર રહીને, અથવા ભીંત સરસો સિદ્ધાંત ગીતો રહીને, અથવા બંને હાથને સન્નિહિત બાંધી લઈને, પછી ‘આથેથો,’ ‘લિયર,’ ‘હોમલેટ,’ ‘મોકમેથ’ માંના અથવા જેમાં ખૂબ જોસ ભાવોદ્ગમની જરૂર હોય હેવા પ્રસંગોમાંનાં મોટાં ભાષણોનો પાઠ કરતો.

કૃત્રિમ અને અધિક અંગચેષ્ટાનું મુખ્ય કારણ આત્મસંવેદન છે; પોતાનું સ્વરૂપ પાત્રનામાં વિલીન કરી દેનાર નટ ધણું કરીને હમેશાં બરોબર અને સ્વાભાવિક અંગચેષ્ટા કરશે. આ તત્ત્વ વોલ્ટેર (Voltaire) સંપૂર્ણ રીતે સમજતો હતો, પોતાના એક કરુણરસ નાટક માટે એક જવાન નટીને એ તૈયાર કરતો હતો, તે વખતે અતિશય અંગવિક્ષેપની વૃત્તિ રોકવા માટે એ નટીના હાથ કાચા દોરા વડે બંને પડખાં સાથે બાંધી લીધા. આમ બંધાયેલી રહીને

પોતાના વેશનો પાઠ શરૂ કર્યો, કેટલોક વખત સૂધી એ ધૈર્યથી ટકી રહી, પણ અંતે, પોતાના ભાવબળથી તદ્દન ધસડાઈ જઈને કાચા સૂત્રનાં બન્ધન તોડી નાંખ્યાં અને હાથ ઊંચા કર્યાં. પોતે શિક્ષકની આજ્ઞા તોડી એમ માનીને ભયથી, એ કવિની ક્ષમા માગવા લાગી. એ સ્મિત કરતો હેને આશ્વાસન આપવા લાગ્યો અને દોષ નથી થયો એમ ખાત્રી કરી. એ અંગચેષ્ટા આ પ્રસંગે ઉત્તમ અને પ્રશંસનીય બની, કેમકે એ દાબી દબાઈ રહી નહિં.

અંગવિક્ષેપના બીજા બે ચારુતાસંપાદક ગુણ છે:-લાલિત્ય (grace) અને ગૌરવ (dignity). આ ગુણ (અંગવિક્ષેપમાં લાલિત્ય અંગવિક્ષેપની સ્વાભાવિકતામાંથી ધણે અંશે અને ગૌરવ) ઉદ્ભવ પામેછે, પરંતુ તેથી સ્વતન્ત્ર રૂપે વર્તેછે. કેટલીક વાર એમ બનેછે કે બધી અંગચેષ્ટાઓ સ્વાભાવિક હોય માટે લલિત અથવા ગૌરવયુક્ત હોય જ એમ નથી થતું. આ કારણથી આ ગુણોને જુદું સ્થાન આપીશું. અલબત્ત, હાસ્યરસના અભિનયમાં અંગચેષ્ટાઓ લલિત અને ગૌરવ-યુક્ત નહિં સંભવે, પરંતુ હેનો અર્થ એટલો જ કે જે લાલિત્ય અને ગૌરવ ઇતર રસોમાં-શૃંગાર, કરુણ, રૌદ્ર. ઇત્યાદિમાં-અંગચેષ્ટામાં આવશ્યક છે તે પ્રકારનાં લાલિત્ય ગૌરવ હાસ્યરસની અંગચેષ્ટામાં ના જ આવે. પરંતુ તે ઉપરથી બીજો છેડો જવાનું નથી. કેમકે હાસ્યરસના અભિનયને ગ્રામ્ય અથવા હલકો થતો અટકાવવા માટે એક પ્રકારનું ગૂઢ ગૌરવ તથા લાલિત્ય ઇષ્ટ જ છે. એટલે આ ગુણો સર્વ અંગચેષ્ટામાં પછી જુદા જુદા સ્વરૂપે પ્રવિષ્ટ થવા જ જોઈયે. રસિક કલાનું કર્તવ્ય મનને ઉન્નત કરવાનું છે, અધમ કરવાનું નથી, અને હાસ્યરસને પણ રસિક કલામાં સ્થાન છે, એ ધ્યાનમાં રાખીશું તો આ લાલિત્ય ગૌરવ ગુણોનો ત્યાં પણ સ્વીકાર કરવો પડશે. બેલાર્સ (Bellars) કહેછે:-

“ The actor may indeed attract by mere

comicality, but in his more artistic functions he not only shows the operation of thought and passion on the bodily frame, but also all the grace and dignity possible to human actions. " (Fine Arts. P. 85)

“ કેવળ હાસ્યોત્પાદક એષ્ટાઓથી નટ આકર્ષણ કરે એ ખરું; પરંતુ વિશિષ્ટ કલાપરાયણ પ્રવૃત્તિમાં તો વિચાર અને આવોદ્વેગનો વ્યાપાર માનવ દેહ ઉપર થતો એ બતાવેછે એટલું જ નહિં પણ મનુષ્યના ચલનવલનમાં જે લાલિત્ય અને ગૌરવ આવી સકે તે પણ દર્શાવેછે. ”

આ લાલિત્ય અને ગૌરવનું સંપાદન કરવાને માટે ‘સ્વાભાવિક’ ગુણો માણસમાં હોય તે ઉપરાંત અંગકસરત, (તે માટે સાધનો અંગ- નૃત્ય, પટા ખેલવા વગેરે સાધનો છે. એથી કસરત, નૃત્ય, ઇત્યાદિ) કરીને શરીરના બાંધામાં, સ્થિતિ, સંચલન, વગેરેમાં એ ગુણો પ્રાપ્ત થાયછે. આ સાધનથી અભિનયના અંગવિક્ષેપ સુરચિયુક્ત બનેછે. આ અંગકસરતોથી લાલિત્ય મેળવેલા શરીરના સંચલનોમાં, બુદ્ધિયુક્ત મનથી નિયમિત હોય તો, સ્વાભાવિક ચારુતા આવેછે.

અંગવિક્ષેપનો મિતોપયોગ એ કલાના ખરા સ્વરૂપનું અંગ છે એમ આપણે ઉપર કહ્યું. ત્યારે ભાવ- (અંગવિક્ષેપના મિતોપ- સંચલનોનું પૂર્ણ પ્રદર્શન કરવામાં કાંઈક યોગથી થતી બિનતા બિનતા રહેવાની; નિયમિત અંગવિક્ષેપથી સર્વ પૂરનારા અભિનય: ભાવપ્રદર્શન થવું કઠણ છે; તો એ બિનતા ૧ મુખ્યર્થ). પૂરવાનાં કાંઈ સાધન અભિનયકલામાં છે ? અલબત્ત, છે જ. એ સાધનો—(૧) મુખ્યર્થ, (૨) સ્વરૂપટના, અને (૩) સંચલનાદિક વ્યવહાર. સમર્થ કલાવિ-

ધામક નટો આ સાધનોનો જ વિશેષ ઉપયોગ કરેછે, અને એ રીતે અભિનયમાં ચમત્કાર પૂરેછે.

આ સર્વમાં 'મુખ્યચર્ચા' એ અતિ બળવાળો અભિનય છે.

અભિનય તે ભાવોદ્વેગનું બાહ્ય પ્રતિબિમ્બ છે.

(નિત્યજીવનની મુખ્યચર્ચા) નિત્યજીવનમાં પણ હૃદયના અન્દરના ભાવનું

દર્શન (કપટમય મુખ્યચર્ચા બાદ કરતાં) શબ્દ

ઉચ્ચાર્યા વિના મનુષ્યની મુખ્યચર્ચામાં ઘણું કરીને ચર્ધ સકેછે.

આપણે અન્યોન્ય જોડે સંભાષણમાં વાણી કરતાં મુખ્યચર્ચાથી વધારે

ખોલ્લિયે જિયે, અને અન્યોન્યની મુખ્યચર્ચા વાંચી વાણીનો અર્થ

કરિયે જિયે. Art of Acting નો લખનાર મુખ્યચર્ચાને સંભાષણની

સંક્ષિપ્ત-ચિહ્ન-ભાષા (short-hand of talk) એમ બહુ

અર્થગર્ભ નામ આપેછે. અધારી ઓપડીમાં બે જણા વાતો

કરવા બેસે તો કેટલી અપૂર્ણતા અને ક્ષતિ આવે તે વિચારીશું તો

આ મુખ્યચર્ચાનું મહત્ત્વ જણાશે. તેમજ આપણે ખોલિયે તે વખત

સાંભળનાર મનુષ્ય આપણા રહામું ના જીવે તો અસર કેવી થયેછે

તે પણ ધ્યાન આપવા જેવી વાત છે. આ પ્રમંથમાં સાંભળનારના મન

ઉપર આપણા ખોલ્યાની છાપ હેતી મુખ્યચર્ચા ઉપરથી ના જણી

સકાય તે તત્ત્વ છે અને તેથી મુખ્યચર્ચાથી ખોલવાના પ્રશ્નનો સંબંધ

નથી એમ પ્રથમ ભાસશે પરંતુ એ ભાગ બાદ કરતાં પણ સાંભળ-

નાર આપણા મુખ રહામું જીવે તો આપણી વાણી ઉપરાંત આપણી

મુખ્યચર્ચાથી હેતે આપણે સમજી રીતે કહી સકિયે તેથી એ આપણા

રહામું જીવે એમ પણ આપણે ઇચ્છિયે જિયે. આ રીતે મુખ્યચર્ચા વડે

ખોલવાના પ્રશ્ન જોડે સંબંધ આવેછે. વળી મુખ્યચર્ચા તે વાણી

કરતાં વધારે સમજી રીતે ભાવનું વ્યંજન કરેછે તે અનેકવાર નિત્ય-

જીવનના બીજી રીત્યના અનુભવમાં આપણે જોઈયે જિયે. સ્ત્રીઓમાં

વિશેષે કરીને જોઈયે જિયે કે વાત સાંભળતી વખત પોતાના હૃદય-

માંની લજ્જા, પ્રેમોર્મિ, ક્રોધ, હર્ષ, ઈર્ષ્યાદિ અનેક ભાવશ્રેણીઓ ગુપ્ત

રાખવા માટે સાંભળતી વખતે આંખે આંખ ના મેળવતાં આંકું
અથવા નીચું જોઈ રહી-ગૂંથવું, ભરવું, વાંચવું, વગેરે કામમાં
બાહ્યદર્શને રોકાણ રાખીને સાંભળ્યા કરેછે.

આ તો નિત્યજીવનના સાધારણ અનુભવની વાત થઈ. પરંતુ
નિત્યજીવનમાંના ભાવનામય વૃત્તાન્ત, ભાવસં-
(અભિનયની મુખ્યચર્ચાનું ચલન, વગેરેનું પ્રતિબિમ્બ ધરનારી અભિનય-
ભાવનાસ્વરૂપ) કલામાં આ મુખ્યચર્ચાનો અંશ વિશેષ સમળ
શક્તિથી પ્રવર્તવો જોઈએ. સાધારણ વર્ગનો
નટ ક્રોધ, હર્ષ, દ્રેષ, વગેરે કેવળ વાણીના વધતા ઓછા જોર વડે
બતાવવા જશે. પરંતુ કલાતત્ત્વ જાણનાર નટ એ સાધન કવચિત્ જ
અને જોણરૂપે વાપરી મુખ્યચર્ચામાં સમર્થ રીતે એ ભાવ પ્રગટ કરશે.
નયનનો પ્રકાશ તથા કટાક્ષભેદો, ભ્રમરોનાં સંચલન, મુખના
ઝીણા ઝીણા અભિનય, નસકોરાંના વિકાર, -હેવાં હેવાં અનેક સાધનો
આ મુખ્યચર્ચાની કળાને અંગે આવેછે.

આ મુખ્યચર્ચાની ભાષાનું રહસ્ય એક એ છે કે હિચ્ચારવાના
વચનની કાંઈક પૂર્વે એ વચનના અર્થની
(મુખ્યચર્ચા શબ્દોચ્ચારની સૂચક મુખ્યચર્ચા પ્રગટ થવી જોઈએ. નિત્ય
પૂર્વે પ્રગટ થવી જોઈએ.) જીવનમાં પણ એમ જ જોઈએ છે. ક્રોધ
માણસ હર્ષ, શોક ઈત્યાદિની વાત કહેછે તો
શબ્દો બોલે તેની પૂર્વેજ હેની મુખ્યચર્ચામાં એ ભાવ આપણે
વાંચીએ છીએ.

એટલું જ નહિ, પણ મુખ્યચર્ચા વડે જે વાણીથી ના દર્શાવી
સકાય હેવા ભાવાદિકનું વ્યંજન થઈ સકેછે;
(મુખ્યચર્ચા એ અપૂર્વ જગ્યાં વાણી અસમર્થ થઈ પાછી કરેછે તે જગ્યાં
ભાષા છે) મુખ્યચર્ચાની મૂક ભાષા પ્રભુત્વ ચલવેછે.
પાછળ અંગવિક્ષેપ વિશે મોંચર ડયૂપોં વેરનો-
નું વચન ટાંકી કહ્યુંછે કે—અંગચેષ્ટા તે શબ્દમાં ના લખાયલા

વિચારો દર્શાવવાની ભાષા છે, તે જ ધોરણે પણ તેથી વિલક્ષણ અને વિશેષ સખળ રીતે અવાચ્ય અર્થ દર્શાવનારી ભાષા મુખ્યચર્ચાની બનેછે.

મુખ્યચર્ચાનું શબ્દની પૂર્વે દર્શન, અને શબ્દથી અચાચ્ય અર્થ

દર્શાવવાનો મુખ્યચર્ચાનો વ્યાપાર—આ બે અંગો-

(વિરામ અને તે વખતની માંથી દ્વલિત થતું એક અભિનયચારુર્ય ધ્યાન-

મુખ્યચર્ચા) માં લેવા લાયક છે. કોઇ વચન બોલવાનો

આરમ્ભ કરતા પહેલાં કોઇ વિશિષ્ટ ભાવ અથવા

વિચાર એ વચનોની પૂર્વે જ સૂચવવા જોઇયે. એ વચનના આ-

રમ્ભમાં ‘પણ’, ‘તથાપિ’, ઇત્યાદિ જાત્યના શબ્દો આવતાં એ શબ્દો

પછીના શબ્દો સાથેલાગા ગગડાવી ના જતાં, એ વિશેષક શબ્દો

બોલી ક્ષણુવાર મૌનયુક્ત વિરામની જરૂર છે; એ વિરામથી એમ

સૂચવાયછે કે નટના મનમાં કાંઈક વિચારની ખેંચતાણ ચાલેછે,

કાંઈક સંકોચ, કાંઈક હેતુ વગેરેનું તુમુલ્લ યુદ્ધ ચાલેછે. આ દર્શાવવા

માટે એ વિરામની ક્ષણુમાં મુખ્યચર્ચામાં એ ભાવવિચારાદિકનું

તુમુલ્લ પ્રતિબિમ્બિત કરવું જોઇયે. તેમ જ જરૂરે જરૂરે વિચારમાં,

અર્થમાં, ફેરફાર થાય, અથવા નવીન ક્રમ આવે, ત્હારે પૂર્વસૂચક નયન-

વ્યાપાર અથવા અંગસંચલનથી તે દર્શાવવું જોઇયે. નટે હમેશાં પોતે

બોલતી વખત પોતાના જ વિચાર ચલવીને બતાવેછે એમ વર્તવાનું

છે, માત્ર જાણેલું એમ નહિ.

સર હેનરી અર્વિંગ કહેછે:—“ Let the student remember $\times \times \times \times$ that the thought precedes the word. Of course there are passages in which the thought and language are borne along by the stream of emotion and completely intermingled. But more often it will be found that the most natural, the most seemingly accidental effects are obtained when the working of the mind is visible

before the tongue gives it words. " (The Actor's Art. P. 137)

“અભ્યાસ કરનારે યાદ રાખવું કે શબ્દની પૂર્વે વિચાર આવે-
છે. અલબત્ત, હેવા કેટલાક વાક્યસમૂહ હોયછે કે ત્હેમાં વિચાર અને
વાણી ભાવના પ્રવાહથી તણાયાં જાયછે અને પૂર્ણરીતે એક બીજા
જોડે મિશ્ર થઈ જાયછે. પરંતુ વધારેવાર તો એમ જ જણાશે કે
જીભથી શબ્દરૂપ આપતા પ્હેલાં મનમાં ચાલતાવિચારનો વ્યાપાર
દષ્ટિગોચર થાયછે ત્દારે અત્યન્ત સ્વાભાવિક અને બાહ્યદર્શને આકસ્મિક
જણાતા ચમત્કાર સાધી સકાયછે. ” વિચાર વિના શબ્દની
ઉત્પત્તિ નિત્યજીવનમાં પણ ઘેણછા જ સૂચવે—એ સાદી વાતનો આ
કલાવિધાનમાં ચતુર ઉપયોગ કરાયછે. શેક્સ્પીઅરે ભાષણકલાના
ખરા સ્વરૂપનું હૈંમસ્ટેટ કને સૂચન કરાવ્યુંછે. એક નટને ઉપદેશ
કરતી વખતે હૈંમસ્ટેટ કહેછે:—

“ Speak the speech, I pray you, as I pro-
nounced it to you, trippingly on the tongue; but
if you mouth it, as many of your players do,
I had as lief the town-crier spoke my lines. ”

ટાલ્મા (Talma) કહેછે:—

“ An actor must learn the art of thinking
before he speaks; and, by introducing pauses, he
appears to meditate upon what he is about to
say. But his physiognomy must correspond with
the suspension of his voice. His attitude and
features must indicate that during these moments
of silence his soul is deeply engaged; without
this his pauses will seem rather to be the result
of defective memory, than a secret of his art. ”

“ જોલતા પહેલાં વિચાર કરવાની કળા નટે શીખવી જોઇયે; અને યોગ્ય સ્થળે વિરામ દાખલ કરીને પોતે શું જોલવાનો છે તે ઉપર ચિન્તન કરતો હોય એમ જણાયછે. પરંતુ વાણીને ક્ષણવાર બંધ રાખવાની કૃતિની સાથે મળતી આવે એમ હેની મુખ્યચર્ચા થવી જોઇયે. હેની સ્થિતિવૃત્તિ તથા મુખરેખાઓ ઉપરથી સૂચવાવું જોઇયે કે આ મૌનની ક્ષણોની વખતે હેનો અન્તરાત્મા ઊંડા વિચાર-માં રોકાયેલો; નહિતો હેના વિરામ તે કલાના રહસ્યરૂપ નહિ પણ સ્મરણશક્તિની ખામીના પરિણામ જેવા લાગશે.”

સોલી (Solly) લખેછે:—

“ Indeed, one of the most invariable faults with the beginners on the stage is that they will run off their words too quickly and without taking sufficient pains to convey the appearance of the thought which produced them.”

(“ખરે, રંગભૂમિ ઉપર શીખાઉ નટે હમેશાં ભૂલ્યો કરેછે તેમાંની એક એ છે કે જે વિચારને પરિણામે શબ્દો ઉત્પન્ન થયા હોય તે વિચાર કરતા હોય હેવો દેખાવ કરવા માટે પુરતો શ્રમ લીધા વિના જ એ શોકો બહુ જ ઝડપથી શબ્દો ગગડાવી જાયછે.”)

આમ કહી રેનિયર (R'egnier)નું વચન નીચે પ્રમાણે ટાંકેછે:—

“ An idea should be put under each word, consequently leaving the thought time to do its work. One should forget that a role is a thing learnt by heart, and with that object give oneself leisure to seek one's expressions as in ordinary conversation in which they don't present themselves to the mind without one's taking some trouble.”

(“પ્રત્યેક શબ્દોમાં અમુક વિચાર પૂરવા જોઈએ, ત્હને પરિણામે વિચારને પોતાનો વ્યાપાર કરવા માટે વખત રૂહેશે. અમુક વેશ બજાવવા માટેનાં વચનો તે મ્હોએ ગોખી રાખવાનો વિષય છે એ વાત ભૂલી જવી જોઈએ, અને તે હેતુથી સામાન્ય વાતચીતમાં જેમ કરિયે છિયે તેમ વિચાર દર્શાવનારાં વચનો સોધી કાઢવા માટે વખત લેવો જોઈએ, સામાન્ય વાતચીતમાં આપણને કાંઈક શ્રમ લીધા વગર વચનો મન આગળ આપોઆપ પ્રગટ થતાં નથી.”)

M. Got (મોંચર ગોત)નું એક અતિપ્રિય દષ્ટાન્ત સૌથી કઠી ખતાવેછે; તે એ કે રંગભૂમિ ઉપરના વચનમાં આવતા વિરામને તે ચિત્રમાં દર્શાવતા વાતાવરણને પ્રતિરૂપ છે, કેમકે જે પ્રમાણે ચિત્રમાં વાતાવરણની અસર એ થાયછે કે વસ્તુઓની પરસ્પર નિકટતા દર્શાવાયછે અને ચીત્રેલા દૃશ્યમાં સત્યપાત્રું અર્પાયછે, તે જ પ્રમાણે નટના બાષણમાં વિરામથી એ બોલતા પ્હેલાં વિચાર કરેછે એમ બાસ આપવાને લીધે, હેનાં વચનો સજીવ અને સાચાં હોય એમ બાન થાયછે.

વળી કહેછે કે રંગભૂમિ ઉપર ધણીવાર એમ બનેછે કે આગળ ઉપર આવતા શબ્દોનું અવતરણ કરનારા કોષ્ઠક બાવ, વિચાર વગેરે દર્શાવવાની જરૂર પડેછે; ડયુઓં વર્નો કહેછે તેમ, આવનારા વાક્યનો પ્રથમ શબ્દ ‘પણુ’, ‘પરંતુ’, ‘તેમ છતાં,’ ઇત્યાદિ માનસિક નિબન્ધન દર્શાવનારો હોય ત્યારે તો આ પૂર્વગામી બાવ, વિચાર, દર્શાવવાની જરૂર આપોઆપ પ્રત્યક્ષ થાયછે. સૌથી ધારેછે કે જગ્યામાં જોઈ એલિપ્ટ એકાદ સ્થળે લખ્યુંછે કે—

“Speech is but broken light upon the depths of the unspoken.”

(“ વાણી તે મૌનનાં ગિંડાણો ઉપર તૂટક તૂટક પડેલો પ્રકાશ છે.”)

પણુ સૌથી કહેછે—રંગભૂમિ ઉપર હાવાં ગિંડાણો ઉપર પ્રકાશ પાડવાને બને તેટલા પ્રયાસ કરવા જોઈએ, અને અંગવિસ્તેપ અને

મુખ્યચારીનો ઉપયોગ એક એ છે કે શબ્દો ઉપરથી પ્રાપ્ત થાય તે ક્ષરતાં વિશેષ પ્રકાશને પ્રવેશ આપવો.

સોલી હોરેસ વિગન (Horace Wigen) નો એક દાખલો આપેછે. વિગન કેટલાક શિષ્યો જોડે એક નાટકના પ્રવેશને પૂર્વા-
ભ્યાસ (rehearsal) કરતો હતો. તેમાં પોતે એક વેશ લીધો હતો;
“The School for Scandal” માં પોતે સર પીટર થયો હતો.
તેમાં જોસેફ નામે પાત્ર ખુરશીમાં પડીને પુરતક વાંચવાનો ડોળ કરે-
છે, તેને પાછળથી આવીને સર પીટર દેખેછે તે વખત કહેછે :—
“Aye, there he is, ever improving himself.”
(આહા! આ એ બેઠો; હમેશાં પોતાનું જ્ઞાન વધારતો જ રહેછે.)”
પરંતુ આ વાક્ય બોલતા પહેલાં સર પીટર થયેલો વિગન પોતાની
ટોપી તથા તલવાર નોકરને આપેછે અને અભ્યાસનિમગ્ન જોસેફ
તરફ પ્રેમ વગેરે વૃત્તિમાં લીન થઈને થોડીક સેકન્ડ સૂધી મૂક બોલો
રહેછે. વિગન આ પૂર્વકાર્ય ખાસ ઠરાદાથી કરતો હતો, તે વખતે
એક શિષ્ય ચોપડી ઝાલીને બોલો’ તો તે એકદમ (ગિંચું’ નેચા વિના)
આગળ બોલવાના શબ્દો સંભારી આપવા લાગ્યો. શુરુ શુરુસાથી હેની
તરફ ફર્યો અને કટાક્ષવચન બોલ્યો:—

“Don’t be in such a hurry to prompt me,
my boy ! I don’t spit out all *my* words as if I
had learnt them out of a book.”

(“બાપુ’ મહને સ્મરણ આપવા માટે આટલી બધી ઉતાવળ ના કર્ય.
ચોપડીમાંથી ગોખી કાઢ્યા હોય એમ હું મહારા શબ્દો મહોમાંથી
ફેંકતો નથી. ”)

આ શિવાય વિરામનું એક બીજું સ્વરૂપ છે. કેાઇ પણ નાટક-
ના ભાગમાં કે એકલા બોલવાના ભાગમાં ધણી વાર જુદાજુદા વિભાગ
હોયછે. માટે એ વિભાગ બદલાતી વખતે પ્રેક્ષક મંડળને આંખ્યથી
અથર પડે એ રીતે બોલતા પહેલાં અંગવિક્ષેપ બદલીને અથવા તો અવ-

સ્થાન બદલીને વિભાગ બદલાયાનું જ્ઞાન આપવું જોઇયે. આ વિશે ઓંશ્વર ગોતનું દૃષ્ટાન્ત આપીને સોલી કહેછે:—“શ્રીમં” વ્રણાં વિખ્યાત પુરુષોનાં પ્રમાણ આપી સકાય અને આખર સિદ્ધાન્ત મૂકેછે:—

“Amongst all great actors a universally accepted rule of dramatic art is that any fresh idea or change of “movement” in the dialogue should be first announced to the eyes of the audience by expression of countenance, gesture, or change of position.”

(“ઉત્તમ નટોએ સર્વમાન્ય રીતે સ્વીકારેલો અભિનયકલાનો નિયમ એક એ છે કે વાર્તાલાપમાં નવીન વિચારદર્શન કે સંચલનમાં ફેરફારનો પ્રસંગ આવે તો પ્રથમ એ કરવું કે પ્રેક્ષક મંડળનાં નયનોને મુખ્યચર્ચા વડે, ઝાંગવિક્ષેપ વડે, અથવા અવસ્થાન બદલીને ફેરફાર જાહેર કરવો. ”)

[હાવા વિરામ કેટલીક વાર સ્મરણશક્તિ મદદમાં ના આવ્યાથી થયા હોય તે વખત ચાતુર્યથી એ ખામી વિસ્મરણજનિત વિરામ પૂરી દેવાનો પ્રકાર મ્હેં અમદાવાદમાં ગુજન અને હેનો તાત્કાલિક રાત કોલેજના વિદ્યાર્થીઓએ લગ્નવેલા એક સુધારણા. નાટકમાં જોયો હતો. “The Mock

Doctor”માંથી થોડાક ભાગનો ખેત્ર અંગ્રેજીમાં થતો હતો તે વખતે બતાવડી વૈદ્ય થયેલો નટ એ ત્રણ વખત પોતાના વચનના શબ્દો ભૂલી ગયો; વિરામ વગર માગ્યે, વગર ધગજાએ, આગ્યો; તરત જ મન સાવધ રાખી, વિરામ વિસ્મરણનું પરિણામ છે તે ઢાંકી દઈ, ખીજને વાત કહેતો હતો ત્હમાં—“Pray be attentive” એમ શબ્દો પોતાની માંઠયના જ ગોઠીને, દરમ્યાન વીસરી જવાયલાં વચનો-પોતાની મેજે અથવા prompter ની મદદથી-પાઠ આણી દીધાં. અને કાઠને તાકાળ તો ખખર પડી

નહિ' કે આ વિસ્મૃતિનો પ્રકાર હતો; અને ઉલટું હાસ્યરસના અભિનયમાં જરાક વિશેષ ચમત્કાર ઉમેરાયા જેવું થયું. પરંતુ આ અપવાદરૂપ અને વિષયાન્તરતા આણુનારી વાત છે.]

આ વિરામ અને વિરામના વખતની મુખ્યચર્ચાના અભિનયનો ઉત્તમ દાખલો અંગ્રેજ નટ કીન (Kean)નો એક (Lewes) દ્યુષ્કર્મ આપ્યો છે. હેનો એક કલાચમત્કાર-કેટલીક વાર માત્ર ચાતુર્યપ્રકાર-એ હતો કે અમુક વાક્યોમાં વચમાં લાંબા વિરામ આણવા. એક પ્રસંગે રંગભૂમિ ઉપરથી ચાલી જતી વખત સર એડવર્ડ મોર્ટિમરને ગુસ્સામાં આમ બોલવાનું છે:—“Wilford, remember!” કીન મોર્ટિમર બનતો તે વખત આ વચનમાં ‘Wilford’ એ સંબોધન કરીને અટકતો, અને એટલા વખતમાં હેની મુખચર્ચામાં અનેક ભાવચિહ્નની પરંપરા ઝડપબંધ પ્રગટ થતી. એક ભાવ ખીજામાં વેગથી ભળી જતો, અને બધા ભાવ મળી બહીવડામણીની પરાક્રાંતિએ ચઢતા, અને પછી ‘remember’ એ શબ્દના ગમ્મીર નાદ મન્દરવથી વાગતી ગર્જનાની પેઠે આવતા. આ માત્ર ચાતુર્યની યુક્તિ નહોતી. પણ હામાં ઘણું કલાતત્ત્વ સમાયલું હતું, ઈ. સ. ૧૮૧૨ ના પૂર્વાર્ધમાં મુંબાઈમાં મેથિસન લૅંગ (Matheson Lang) નામનો નટ આવ્યો હતો તે હૅમલેટનો વેશ બહુ જ કલા-અપૂર્વ કલા-થી ભજવતો હતો. હેના અભિનયમાં કાંઈક હાવા જ પ્રકારનો વિરામનો પ્રસંગ મ્હેં દીઠો હતો. ઓર્શીલિયાને ‘નનરી’ (nunnery-સાધ્વીઓના આશ્રમ)માં જવાનું હૅમલેટ કહે છે તે પ્રવેશમાં એકવાર હૅમલેટ ઓર્શીલિયાને કહે છે—‘હું તને એકવાર મ્હાતો હતો,’ અને પછી તરત જ કહે છે—ત્હારે મ્હારા ઉપર વિશ્વાસ નહોતો રાખવો, અને પછી ઉમેરે છે—“ I loved you not.” આ વિરોધ માત્ર આમ નીરસ દર્શાવવાને બદલે-જે એ નાટકનાં પુસ્તકોમાં પણ નથી તે-એક નવીન સૂક્ષ્મ ફેરફારની રચના મેથિસન લૅંગે ઉમેરી હતી;—“ I loved

you ” એટલું બોલી, પછી બેચાર સેકન્ડનો પણ ઓર્થોલિયાને તેમ જ પ્રેક્ષક મંડળને લાંબો લાગે હોવા વિરામ આણી તે વિરામમાં મુખચર્યામાં પ્રેમ, પ્રેમનો ધ્વંસ, નિરાશા, ઇત્યાદિ અનેક ભાવ પ્રગટ કરીને પછી ‘not’ એ શબ્દ અદ્ભુત ભારથી બોલ્યો હતો, આ વિશે મ્હેં પ્રસિદ્ધ કરેલી ટીકામાંથી ઊતારો આપવાની અહંતા કરુંછું:-

“ While Ophelia stands sobbing, head bent and hands on her tearful face, this Hamlet is holding her in a close embrace, and at first uttering “I loved you” he slowly loosens his embrace, suddenly lets go the arms, steps back and after this disconnecting yet connecting pause exclaims—“ not ! ” : “ I loved you.....not. ” Here is an intricate psychological synthesis of a mixed feeling of love and not-love, presented by a true lover trying to deceive himself and his beloved, for the sake of her own good. He tenderly seeks to avoid giving a shock to her, and in that very attempt gives it. ”

(Times of India, dated 21st May 1912)

(“ ઓર્થોલિયા નીચું માથું નાંખીને અને આંસુભરેલા મુખને હાથવડે ઢાંકીને કુસકાં ખાતી ઊભી છે, તે વખતે આ હૅમસેટ હેને દૃઢ આશ્વેષમાં પકડી રાખેછે, અને-“ હું તને ચ્હાતો-” એટલું પ્રથમ બોલી, પછી ધીમે ધીમે આલિંગન શિથિલ કરેછે, એકાએક પોતાના હાથ છોડી દેછે, પાછો હઠેછે, અને વિચ્છેદક છતાં સં-યોજક વિરામ પછી-ઉદ્ગાર કરેછે-“ ન્હોતો ! ” “હું તને ચ્હાતો... ન્હોતો ! ” આ પ્રશ્નના આ અભિનયમાં પોતાની પ્રિયાના હિતને

ખાતર જ પોતાને તેમ જ પ્રિયાને હેતરવાનો પ્રયત્ન કરતા સાચા પ્રેમીએ રજૂ કરેલું, પ્રેમ અને પ્રેમાભાવની મિશ્ર લાગણીનું મનોભાવનું સંકુલ માનસધટનાસૂચક સમગ્ર પ્રદર્શન થાય છે. પોતાની પ્રિયાને આઘાત આપવાનું ટાળવાનું મૃદુ પ્રેમભાવથી કરવા જાય છે, અને એ પ્રયત્નમાં જ આઘાત આપે છે. ”

આપણે ઉપર કહ્યું છે કે મુખ્યચર્ચા તે અવાચ્ય ભાવનું વ્યંજન કરનારી અપૂર્વ ભાષા છે. હેની એ શક્તિની ભાવયુક્ત મુખ્યચર્ચાથી જ વિશેષ પ્રવૃત્તિ સરળ ભાવ કરતાં અનેક ભાવનાં ચર્ચાર્થ દર્શાવાય છે. મિશ્રણ, પરસ્પર યુક્ત, અને તુમુલ્લને પ્રસંગે સમજા રીતે જણાઈ આવે છે. હાનું ભાવ-તુમુલ્લનું શબ્દોમાં વર્ણન વખતે થાય, પરંતુ તહેનું પ્રદર્શન તો મુખ્યચર્ચા વડે જ થઈ સકે, શબ્દોથી તે અશક્ય જ છે.

આ મુખ્યચર્ચાની વિકૃતિની કળા ઇંગ્લાંડ કરતાં યૂરોપના બીજા દેશોની રંગભૂમિ ઉપર વધારે ધ્યાનથી કેળવાઈ છે. ઇંગ્લાંડમાં કેવળ અનાદર એ કળાનો નથી. પરંતુ બીજા દેશોના સમર્થ નટો મુખ્યચર્ચા વડે અદ્ભુત ચમત્કારો ઊપજાવે છે. ઇંગ્લાંડના સમર્થ નટો અલ્પજ્ઞ અપવાદરૂપ છે. ગૌરિક કલ્પજમાનો ચિત્રસમુદાય જોનારની નજરે ઇંગ્લાંડના વિખ્યાત નટોની છબિઓમાં મુખ્યચર્ચાનું સામર્થ્ય તરત જણાઈ આવે એમ છે. હમેશાં સુલક્ષ્ય ભાવચિહ્નોનાં પ્રદર્શન કરી કરીને ગૌરિકની મુખરેખાઓ ઉપર ધસારાનાં લક્ષણ જેટલાં જણાતાં હતાં તેટલાં બીજા કોઈને વિશે જણાતાં નહોતાં, એમ કહેવાય છે.

મુખ્યચર્ચાથી કેટલો ચમત્કાર જૂના વખતના નટો કરતા તે આર્થર્ લોમ્બે પોતાના વખતના એક હાસ્યરસપ્રવીણ નટ-ડોડ (Dodd) નામના-ને વિશે જતાવ્યું છે. મૂર્ખ જડ બુદ્ધિના પુરુષનો વેશ ભજવતાં-“ કશી પણ વાતનું બુદ્ધિવડે ગ્રહણ કરવામાં મન્દતા દર્શાવવામાં એ નટ સર્વ કરતાં ચઢિયાતો હતો. ”

એકાદ કલ્પનાનો પ્રથમ પ્રકાશ હેના વદન ઉપર ધીમે ધીમે ગુપ્ત રીતે પસરતો આપણી નજરે પડતો; કડકે કડકે અતિકષ્ણજનક વ્યાપારથી હેના મગજમાં એ પ્રકાશ ચઢવા લાગતો; તે અંતે હેની શક્તિના પ્રમાણમાં પૂર્ણ મધ્યાહ્ન જેવો દીપ્તિમાન પણ બહુમાં બહુ સાંઝના ઝઝખળા જેટલા સ્વરૂપમાં જ વિશદતા પામતો. જેમ કેટલાક માણસોનામાં રક્તપ્રવાહ પોતાનો સ્તબ્ધ રાખવાની શક્તિ હોયછે, તેમ હેનામાં પોતાની બુદ્ધિશક્તિને પાછલા પડમાં સંતાડી રાખવાની શક્તિ હતી. બલૂનમાં હવા ભરાતે વાર લાગેછે તેથી પણ વધારે વાર હેના વિશાળ મુખચિન્મના વિસ્તારના સર્વ પ્રદેશમાં વિચારની છાયા પથરાતે વાર લાગતી હતી. એક આંખના એક ખૂણામાં સમઝણતો જરાક ચમકારો કાંઈક જણાય, અને હેને માટે ઘોતન-સામગ્રીની ખોટયને લીધે વળી હોલાઈ જાય; હેના કપાળનો એક ભાગ જરાક બુદ્ધિનો ભાસ પકડે, અને બાકીના ભાગમાં એ રહોઆડતે પુષ્કળ વાર લાગે; આમ હેની મુખચર્ચામાં જણાતું હતું.

એ નટનું નામ લાલ યાદ નથી પણ ખીજ એક સમર્થ કરુણ-રસપ્રવીણ નટને વિશે કહેવાયછે કે મેંકમેથના વેશમાં એ એંકવાનું ભૂત માત્ર પોતે જ જોતો હતો તે વખત માત્ર મુખચર્ચાના અભિનયથી હેની તો ચમત્કારયુક્ત છાપ પ્રેક્ષકવર્ગ ઉપર પાડતો કે સર્વ પ્રેક્ષકમંડળ જાણે પોતે પણ ભૂત જીવેછે હેવો ક્ષણભર ભાસ થતો.

લાબ્લાશ (Lablache) નામના નટ વિશે કહેવાયછે કે— એ ફક્ત પોતાની મુખચર્ચા વડે ગર્જનાવૃષ્ટિના તોફાનનો ભાસ ઉત્પન્ન કરી સકતો,—ચઢી આવતાં વાદળાં, તૂટી પડતું વરસાદનું તોફાન, અંતે પાછું બંધ પડીને પ્રગટ થતો ઊધાડ, વગેરે સર્વનું એ—નકલ-થી નહિ, પણ માત્ર મુખચર્ચાના સૂચનથી પ્રેક્ષકોને ભાન કરાવતો. મુંબાઈમાં આશરે ૨૮ વર્ષ ઉપર એક્સિન્સ્ટન કોમેજના વિદ્યાર્થીઓએ એથેલોનું નાટક બજવ્યું હતું હેમાં ધ્યાગોનો વેશ લેનાર એક પારસી વિદ્યાર્થીના અભિનય હેની મુખચર્ચાના સામર્થ્ય માટે ખાસ

પ્રશ્ન-સા-પ્રોફેસર વર્ડ્સ્વર્થ જેવાને હાથે-પામ્યો હતો. આ અભિનય મહેં નજરે જોયો હતો અને એ વખતે મુખ્યચર્ચાની અભિનયશક્તિનું આહારમ્ય મહેને જણાયું હતું. એ અરસામાં જ Herr Bandman (હર બેન્ડમેન) નામનો એક જર્મન નટ આવ્યો હતો જેની પણ મુખ્યચર્ચાની અભિનયશક્તિ મહેં પ્રત્યક્ષ જોઈ હતી.

જેમ અંગચેષ્ટા કરતાં મુખ્યચર્ચાનું સામર્થ્ય અભિનયકલામાં વિશેષ મનાય છે, તેમ મુખ્યચર્ચામાં પણ, મુખ્યચર્ચામાં નયનાભિ-ભૂવિક્ષેપ, વગેરે બીજા ભાગોના અભિનય કરતાં નયનું સામર્થ્ય. પણ, નયનના પ્રકાશ, વિકાર, ચમત્કાર વગેરેનું અભિનયમાં વિશેષ સામર્થ્ય સ્વીકારાય છે.

એકરૈડી એક પ્રસંગે લખે છે:—

“ મહારે બારંવાર આરશીની સ્થામે અભિનયનો અભ્યાસ કરવો પડતો હતો, અને મહારી ઓપરીમાં જે ત્રણ મહોટા આમનાઓ હું રાખતો હતો; હેમાં મહારી ઊભા રહેવા કરવાની ઢંગ જોવા ઉપરાંત, ભાવોદ્વેગનો અભિનય ચાટલામાં જોવાથી એ ભાવોદ્વેગનું પ્રદર્શન અધિક રીતે કરવાનું વલણ રોકી સકાય એ હેતુ હતો. એ અધિકતા રોકવી, તરત સ્વાર્ધ આવતો ભૂભંગ રોકવો, અને મુખરેખાઓ, મુખના સ્નાયુઓ, અક્ષુબ્ધ રાખવા, અને તીવ્ર ભાવોદ્વેગ માત્ર નયન-માંથી જ પ્રગટ થાય,—એમ કરવું બહુ જ મુશ્કેલ હતું. ”

અહિં સૂચવાય છે કે મુખ્યચર્ચાની સર્વ પ્રદર્શનશક્તિ અન્ય રેખાઓમાંથી ખસીને નયનમાં ભરવી એ અદ્ભુત સમર્થતાનું ચિહ્ન છે. એકરૈડી કહે છે તેમ, નટ પોતાની કલાને જેટલું સહેલાઈ-નું રૂપ આપે છે તેટલે જ દરજ્જે એ સાધવા માટે હેને વિશેષ મહેનત પડી હોવી જોઈએ. પરંતુ એ મહેનતનો બદલો અદ્ભુત ચમત્કાર ઊપજાવવાના પ્રભાવથી પૂર્ણ રીતે મળે છે.

મુખ્યચાંતું આટલું સામર્થ્ય આપણે જોયું. પરંતુ એ બાબત-
માં એ પણ જાળવવાનું છે કે એ પ્રકારના
મુખ્યચાંતું મર્યાદા- અભિનયમાં પણ મર્યાદાનું અતિક્રમણ થવું
તિક્રમણ. ના જોઈએ, આધિક્ય થવું ના જોઈએ. જે
ધોરણ અંગવિક્ષેપને લાગૂ પડે છે તે જ ધોરણ
મુખ્યચાંતી વિશે પણ આ બાબતમાં લાગૂ પાડવાનું છે. હેમાં પણ
મિતોપયોગ, અનુરૂપતા, લાલિત્ય, ગૌરવ, વગેરે ગુણો પ્રવર્તવા
જોઈએ. આ વિશે વિસ્તાર કરવાની જરૂર નથી. રસિક દષ્ટિના
વિદ્વાનોને એ સહજ સમજાય એમ છે. ઉપરના મેકેરડીના વિચારો-
માં જે મુખ્યચાંતીના સંયમનો ઉદ્દેશ્ય છે તે આ તત્ત્વનું પણ
નિદર્શન કરે છે.

હવે 'સ્વરધટના' એ અભિનયસાધન તપાશિયે. આરંભમાં
કહેવું જોઈએ કે ભાષણકલાને અંગે વાણીનાં
૨. સ્વરધટના. અંગ જે આવે તેથી આ ભાવબંધક સ્વર-
ધટના તદ્દન ભુલી જ છે. હર્ષ, શોક, ક્રોધ,
ધત્યાદિને અનુરૂપ સ્વરનો નાદ, મૃદુતા કઠોરતા ધત્યાદિ લક્ષણો, એ
સર્વ લક્ષણોના સ્વરોમાં એક ખીજનું મથાઓગ્ય સંક્રમણ-એ આ
'સ્વરધટના' માં સમાયે છે. નિત્યજીવનમાં વિવિધ ભાવને અનુરૂપ
સ્વરોચ્ચાર થતા જોઈએ છિયે, તેમ જ, પણ એ સર્વને ભાવનામય
રૂપ આપી કલાવિધાનના વ્યાપારથી વિશિષ્ટ થઈ, અભિનયમાં આ
સ્વરનાદ પ્રવેશ પામે છે. અંગવિક્ષેપ, સ્વરધટના, અને મુખ્યચાંતી એ
સર્વમાં સામર્થ્યની બાબતમાં કિયું સાધન વધારે અદિષ્ટાતું છે તે
તુલના કરવાને અહિં સ્થળ નથી. પણ મુખ્યચાંતી સર્વથી સમજ,
સ્વરધટના તેટલી અથવા તેથી જરાક જ ઊતરતી, અને અંતે અંગ-
વિક્ષેપ-એમ સામર્થ્યક્રમ મૂકને લાગે છે. Art of Acting નો
લખનાર* અંગવિક્ષેપને સ્વરધટના કરતાં વધારે સખળ માને છે. પણ
એ માટે આધાર કે કારણ જણાતાં નથી.

સ્વરધટનાની સિદ્ધિ રસિક દૃષ્ટિથી અને વિચારશીલતાથી અભ્યાસ કર્યા વિના મળતી નથી. એ ગુણ સ્વરધટનામાં સંયમ. પ્રાપ્ત કર્યા વિના અભિનયમાં અનેકવાર અનુચિતતા, કક શતા, અને અસ્વાભાવિકપણું આવે. છે; ક્રોધાદિકને પ્રસંગે અને તેથી વિશેષ વળી અનુચિત પ્રસંગે પણ વ્યર્થ અને ઉન્મત્ત ખરાડા આપણી રંગભૂમિ ઉપર જોવામાં આવેછે. સ્વરધટના તે ભાવોદ્વેગનું પરિણામ છે, અને તે ભાવોદ્વેગથી વધારે પ્રખળ ના થતાં હેના યંત્રણમાં રહેવી જોઈએ. આ સાધવા માટે એકરેડી હેવી યુક્તિ કરતો કે ક્રોધાદિકનાં અત્યન્ત ભાવોદ્વેગમય ઉદ્ગારવચનો જેને કહેવાનાં હોય તે તેના કાનમાં ધીમે રહીને કહેવાનાં છે એમ કલ્પિત નિયંત્રણ મૂકીને જોસ દાખીને પછી પોતે એ વચનો અભ્યાસ કરતી વખતે બોલતો. આ સંયમનું તત્ત્વ સર્વત્ર પ્રવર્તેછે—અંગવિક્ષેપમાં, મુખચર્યામાં, સ્વરધટનામાં—એ આ સર્વ ચર્યાથી જણાઈ આવશે. સંયમમાં જ ગૌરવ, ગંભીરતા, મર્યાદાજનિત ચારુતા વગેરે કલાને ધૃષ્ટ ગુણો આવેછે. આપણા સંસ્કૃત નાટકોના કાળમાં મુખચર્યાદિકના અભિનય સૂક્ષ્મ રીતે કેળવાયા હશે એમ નાટ્યશાસ્ત્રોમાં મુખ, મસ્તક, નયન, નાસિકા, હોઠ, ઇત્યાદિના અભિનય વિશે શાસન છે તે ઉપરથી જણાયછે.

શબ્દોમાંના ભાવનું પ્રદર્શન વાણીથી, અંગચેષ્ટાથી, અને મુખચર્યાથી તો ચાલ જ. પણ જે આ સર્વથી ૩. સંચલનાદિક વ્યવહાર. પણ નથી બની સકતું તે રસકાર્ય કેવળ સંચલન વગેરે વ્યવહારથી ફલિત કરી સકાયછે. નટ અથવા નટીનાં રંગભૂમિ ઉપર સંક્રમણ, સ્થિતિ, ચલન-વલન, આસનરીતિ, વગેરે સર્વમાં લાક્ષિત્ય, ગૌરવ, સૌન્દર્ય, વગેરે તો જણાવી જ સકાય એમ છે. પરંતુ કેટલીક વાર ભાવની ગૂઢ રેખાઓની ગૂઢ છાયા-ઉપાના વિરલ તેજ જેવી છાયા—એ પ્રકારે વડે પાઠી સકાયછે.

ઈંગ્લાંડની એક નદી, મિસ એડર્સન નામની, હેનો પ્રાચીન કાળનો શિષ્ટ પોશાક પહેરી રંગભૂમિ ઉપર હરવા ફરવામાં, અથવા ખુરશી ઉપર જઈને પડવામાં, હેવો તો સુંદર લટકો પ્રગટ કરતી કે એ પ્રત્યેક સંચલનમાં આનન્દમય લાલિત્ય પૂરાતું હતું. એ સંચલન એક ભાષારૂપ બનતું, હેના વડે સંસ્કારીપણું, અને હેના પ્રતિરૂપ હૃદયનું સંસ્કારીપણું પ્રદર્શિત થતું હતું. જાણે કાંઈ આપણે સુરચિયુક્ત વચન સાંભળ્યું ના હોય એમ-કશા પણ વ્યક્ત આકાર વિના-એ સંચલનવાક્ય બોલાયા જેવું બનતું. હાવા લાલિત્યયુક્ત સંચલનાદિકથી માત્ર ભાવસ્વરૂપ જણાયછે એમ નહિ પણ પાત્રની સ્વરૂપવિલક્ષણતાનું એ સૂક્ષ્મ પ્રતિબિંબ બનેછે. ખરો વ્યાપાર એ પ્રકારના વ્યવહારનો એ જ છે. આ માત્ર સંચલનથી જ નહિ, પણ વસ્ત્રાદિકની રચના, હેનું યથાપ્રસંગે સુરચિયુક્ત ગ્રહણ તથા ફેરફાર, વગેરેમાં પણ લાલિત્યાદિ ગુણ આવેછે. નદી પોતાની સાડી, છાતી ઉપર, માથા ઉપર હાથ ઉપર એમ સુરચિથી ગોઠવે અને વખતો વખત તે ખસતાં હેની કાર્ય, છેડા વગેરે, હાથ વડે લઈ ગોઠવતી જાય હેમાં મૃદુતા, લલિતપણું વગેરે આણવું એ કલા છે કે સ્વયંભૂ સુરચિનું કૃણ છે તે કહેવું કઠણ છે.

અંગવિક્ષેપનો મર્યાદિત ઉપયોગ કરવાથી ભાવપ્રદર્શનમાં થતી બિનતાનું પૂરણ કરવામાં મુખ્યચર્ચા, સ્વરૂપટના, રંગભૂમિ ઉપર તથા સંચલનાદિક વ્યવહાર એ સાધનો શક્તિ-અકિંચિત્કર સ્થિતિ. વાળાં આપણે જોયાં. પરંતુ અકિનચની સ્તબ્ધ-વસ્થામાં ઉત્પન્ન થતી બિનતા પૂરવાનું કામ વળી જુદી જ મુશ્કેલીવાળું છે. રંગભૂમિ ઉપર એક પ્રસંગમાં બધાં પાત્ર સાથેલાગાં બોલે ચાલે એમ હમેશાં ના બને. તો એક પાત્ર બોલતું હોય તે વખત બીજાં પાત્રે કશું પણ ન કરવાની સ્થિતિમાં પણ રહેવું પડેછે. હેવે પ્રસંગે અકિંચિત્કર પાત્રની સ્થિતિ નિર્જીવ, શૂન્ય, ના બનવી જોઈએ એ કલાનું કામ છે.

ખરું તત્ત્વ એ છે કે નટ રંગભૂમિ ઉપર હોય તે બધો વખત હેનો અભિનય કાઢને કાઢ રૂપમાં ચાલુ રહેવો જોઈએ; પછી ગમે તો હેને મૌનયુક્ત રહેવાનું હોય તે વખત પણ હેની સ્થિતિવૃત્તિમાં અભિનય પ્રગટ થવો જોઈએ. પરંતુ એ ખરેખરું કંઈક કામ છે, કશું ના કરવાનું ઉદ્દિષ્ટ હોય તે વખત કશું ન કરતાં જીભા રહેવું. કલાચતુર નટ હોય તે જ અકિશ્ચિદ્વપિ કુર્વાણઃ રહી નવા જ અર્થમાં સૌંદર્યદુઃસ્વાન્યપોદ્ધતિ એમ વર્તી સકશે. કેમકે “કાંઈ ના કરવું” તે પણ એક ‘અભિનય’ જ છે. એ પ્રસંગે આ સૂક્ષ્મ મૂકાભિનય વડે પ્રેક્ષક મંડળને આનન્દ આપી. સૌખ્ય વડે, રસ-ક્ષતિનું દુઃખ ટાળે એ રીતે સૌંદર્યદુઃસ્વાન્યપોદ્ધતિ એમ ક્રિયા બને. આપણી આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર આ બાબતમાં મોટી ખામી નજરે પડે છે. એક નટ બોલતો હોય તે વખત હેનું સાંભળનાર નટ કાં તો શૂન્ય મુખે જિભો રહે છે, અથવા તો પ્રેક્ષક વર્ગ તરફ નજર ફેરવી રંગ બગાડે છે, અથવા તો કદંગી મુખચર્ચા, સ્થિતિ વગેરેમાં પડે છે, અથવા તો મન અને હૃદયમાં ઝીંડા મૂગમાંથી નહિં પણ કેવળ બાહ્ય આકૃતિમાંથી નીકળતી, ડોકાં ધૂણાવવાં, હલાવવાં, કે મ્હો કરવાં-હેવી અસ્વાભાવિક ચેષ્ટાઓ કરે છે. હવે આ હોત કાઢી નાંખવાના પ્રયત્ન ગુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર કાંઈક કરવા મંડાયા છે. પરંતુ હેમાં પણ કલાવિધાન તથા રસતત્ત્વના જ્ઞાનને અભાવે વિકલતા થાય છે. એકાદ પાત્ર બોલતું હોય ત્હારે બીજાં પાત્રો નિશ્ચેષ્ટ પૂતળા જેવાં જીભા રહેવામાં કલાક્ષતિ છે, એટલું માત્ર જાણીને, માંહોમાંહિં હાથ મ્હો વગેરેના ચાળાથી મૂક સંભાળણુ વડે પૂર્તિ કરવા મથે છે. પરંતુ એ ચાળાઓ અને બોલનાર પેલા પાત્રનાં વચન, ભાવ, ઇત્યાદિ એ બે વચ્ચે કશો પણ કલાયુક્ત મેળ આણી નથી સકાતો.

બીજા નટનાં વચન સાંભળી રહેવામાં પણ અદ્ભુત અભિનય-ચમત્કાર આણવાનો એક સરસ દાખલો અહિં નોંધવા જેવો છે.

મહારા પોતાના અનુભવમાં આવેલો બનાવ છે. એલ્ફિન્સ્ટન કાલેજના વિદ્યાર્થીઓએ ઈ.સ. ૧૮૯૬ ની સાલમાં કે એ અરસામાં વિક્રમોર્વશીય નાટક સંસ્કૃતમાં બજવ્યું હતું. તેમાં બીજા અંકના આરંભભાગમાં વિદ્વષક પુરૂરવને પૂછેછે:—“આપના આ બોલથી મહારા મનનું કૌતુક વધેછે. શું ત્યારે, હું જેમ વરવાપણામાં તેમ ઉર્વશી રૂપમાં અદ્વિતીય છે?”

પુરૂરવ—“મિત્ર! તું નક્કી માન્ય, કે પ્રત્યેક અંગનું વર્ણન કરવું તો અશક્ય જ છે. માટે દ્વંદ્વામાં કહું તે સાંભળ્ય.”

વિદ્વષક—“તત્પર છું.”

પુરૂરવ—

“શલ્યુગારનું શલ્યુગારે સ્વરૂપ ભૂષણનું ભૂષણ જ વિલસે;
તન તેહનું સખા હે, ઉપમાનનું ઉપમાન જ છે.”

આ પ્રસંગ બજવતાં “તત્પર છું.” એ વચન બોલતી વખતે જે વિલક્ષણ ભાવ—કૌતુક, જાણવાની ઉત્કંઠા, તત્પરતા, વગેરે—નું ચમત્કારયુક્ત મિશ્રણ કરી માંહિ પોતાના હાસ્યરસની ઝીણી સેરચ રેડી એ નટે મુખ્યચર્ચા કરી હતી તે તો કલાયુક્ત હતી જ, પણ તત્પર થયા પછી પુરૂરવનું કરેલું ઉર્વશીના સૌન્દર્યનું વર્ણન સાંભળતી વખત, ગ્રામ્યતામાં અથવા આધિક્યમાં ના પડતાં, હાસ્યરસનું તત્ત્વ સાચવીને, એ નટે જે મુખ્યચર્ચા કરી હતી, તેમાં કૌતુક, આશ્ચર્ય આનન્દ, પ્રશ્નસા, ધત્યાદિ અનેક ભાવ હાસ્યજનક અંશ બેળાને રેખા રેખામાં એક પછી એક એમ આવતા જતાનું હેવું તો પ્રતિબિમ્બ પાડ્યું હતું—વિદ્વષક જેવા અરસિક બોયડને પણ દિવ્ય ઉર્વશીના સૌન્દર્યના વર્ણનથી કેવી ક્ષણભર-હેના ગામડિયા પ્રકારે પણ—ખરી રસિકતાની છાયા લાગી હતી તે હેવું તો તદ્દુપ એક બે ક્ષણ એ ગીતિ બોલાર્થ તેટલામાં જ બતાવી દીધું હતું, કે પુરૂરવના વર્ણન ઉપરથી ક્ષણભર મોહ ખશી જઈને વિદ્વષકની

શુભચર્યામાં જ પ્રેક્ષકનું મન પ્રશંસાના ભાવથી ઝહોટી ગયું હતું. નાટકના શબ્દોમાં હામાંનું કથું પણ સ્પષ્ટ રીતે કહેલું નથી. માત્ર આટલા સંવાદમાંથી વિદૂષકના મનના ભાવની કલ્પના કરી લઈને હેતુ પ્રતિબિમ્બ નટ પોતાની સર્જનશક્તિથી કરવાનું હતું. અને તે શુભચર્યામાં જ બધો ચમત્કાર ભરી દઈને સિદ્ધિ આણી હતી.*

આમ અકિંચિત્કર રહીને સર્વ કામ કરનાર બનવાની કળાથી નટના સહચરને પોતાનો વેશ ભજવવામાં “પોતાના સહચરને પુષ્કળ મદદ મળેછે. ખરા સમભાવથી ધ્યાન સહાય થાઓ.” દેવાની કૃતિ કરવાથી સહામા નટને પોતાનું કામ બહુ સુકર થઈ જાયછે. એટલું જ નહિ પણ એ સમભાવયુક્ત ધ્યાનને લીધે સહામા નટને નવા અપૂર્વ પ્રયાસ કરવાને, વધારે સ્વાભાવિક વાણીની દગ્ગ તથા ભાર મૂકવાની રીતિ આદરવાને, પ્રવૃત્તિ થાયછે. Art of Acting નો કર્તા ફરિયાદ કરેછે કે ઇંગ્લાંડની રંગભૂમિ ઉપર આ કલાતત્ત્વ ઉપર પુરતું ધ્યાન નથી અપાતું; અને કૃત્રિમ રીતે પ્રવૃત્તિ થાયછે. પોતાના જોડિયાનાં વચન ઉપર લક્ષ દેવાને નટ પ્દરાણે મહેનત કરતો હોય એમ તરત જણાઈ જાયછે. વખતે ધ્યાન ના દેવાનો દેખાવ થઈ, પછી વળી ધ્યાનને જાગૃત કરવા જેવું નટ કરે, જાણે ફરજ પડી હોય તેમ, અને તેથી પ્રેક્ષક વર્ગનું ધ્યાન એ તરફ ખેંચાયછે. ડિકન્સનો મિત્ર રેનિયર (Regnier) કહેછે:—“હું જાણુંછું, સાંભળવું કેવું મુશ્કેલ છે, બોલવા કરતાં પણ વધારે કઠણ છે. ત્હમારા સહચરને સહાય

* મૂળ નાટક સંસ્કૃતમાં જ લખવાયું હતું, તેથી સંસ્કૃત ઊતારો જ આપવો જોઈએ. પરંતુ અર્થ સમગ્રાય તે માટે ગુજરાતી ભાષાન્તરમાંથી ઊતારો આપ્યોછે. દિ. બ. કેશવલાલ કુવના ભાષાન્તરની પ્રથમ આવૃત્તિમાંથી આ ઊતારો આપ્યોછે. તે વખતે એ જ લખ્ય હતી. હવે તો એ ત્રણ રૂપાન્તરો થઈ છેવટની આવૃત્તિમાં ફેરફાર છે. પરંતુ તે સાથે આપણે સંબંધ આ સ્થળે નથી.

થાઓ.” વળી કહેછે:—“એક પ્રવેશમાં આવનાર બધા નટોની વચ્ચે નિકટ પરસ્પર સંબન્ધ રહેવો જોઈએ એ અવશ્ય તત્ત્વ છે.” કેમકે નટે યાદ રાખવાનું છે કે પોતે એકસો અથવા પોતાને માટે જ વેશ ભજવેછે એમ નથી. અને આ વિચારતાં મૌનથી સાંભળનાર નટ તરફ હેને વાત કરનાર નટનું પશ્ચુ સમજાવ પ્રેરવાનું કર્તવ્ય છે. સોલી (Solly) પોતાના પુસ્તકમાં આ પ્રશ્નને અંગે ગોત (Got) નું પોતાના શિષ્યોને પરસ્પર સંયોગમાં અભિનય કરવાનો ઉપદેશ કરતે કહેલું વચન ઊતારેછે:—

“ Nothing is easier than for an actor to spoil the *effect* of a comrade by some slight meaningless movement even of his little finger before the latter has made his *effect* and which just distracts the attention of the audience at a critical moment.”

(“ એક નટ પોતાના સહકારી નટના અભિનયની સિદ્ધિ બગાડી નાંખે હેના જેવું સ્હેલું કશું નથી; એમ થવા માટે હેણે બહુ કરવાની જરૂર નથી; પોતાનો સહકારી નટ અભિનયની સિદ્ધિ સ્થાપે તે પહેલાં કાંઈ નહિ’ તો ફક્ત પોતાની ટચટી આંગળી અર્થ વિના હલાવે એટલે બસ; એથી અણીની વખતે પ્રેક્ષક મંડળનું ધ્યાન આકું દોરાવાનું.”)

ઉપર રેનિયર (Regnier)ના વચનમાંથી વાક્ય ઊતાર્યુંછે તે વચન સોલી (Solly)ના પુસ્તકમાં સવિસ્તર આપ્યુંછે; એ ધ્યાનમાં રાખવા જેવું છે:—“ Ah ! I know well, nothing is so difficult as to listen, it is more difficult even than to speak. Put into it all your attention, all your ability. You dont’ act for your-

self alone; apply your self to help your comrades. Nothing facilitates the task of an actor like finding in the eyes of his companions on the stage that attention which is a sort of mute response."

(“આહા ! હું સારી પેઠે જાણું છું કે ધ્યાનથી સાંભળી રહેવું હેના જેવું બીજું કશું મુશ્કેલ નથી, બોલવા કરતાં પણ એ વધારે મુશ્કેલ છે. ત્હમારું સમગ્ર ધ્યાન, સમગ્ર શક્તિ સ્હામાનાં વચન સાંભળ્યા રહેવામાં પૂરો. ત્હમે પોતાના એકલાની માટે અભિનય કરતા નથી; ત્હમારા સહકારી નટોને સહાય થવામાં મન લગાડો. જે ધ્યાન એક જાત્યનો મૂક ઉત્તર જ છે તે રંગભૂમિ ઉપરના પોતાના સહકારીઓનાં નયનોમાં જણાય તેથી નટનું કાર્ય સરળ થાય છે તેવું બીજા કશાથી થતું નથી. ”

આમ એક નટના અભિનયને પોષણ આપવા માટે અન્ય નટના ગૌણ અભિનય (મૂક અભિનય)ની આવશ્યકતા મનાઈ છે. પરંતુ એ ગૌણ અભિનયને ચાલૂ રાખવા છતાં હેને આગળ પાડીને પ્રેક્ષક મંડળનું ધ્યાન તે તરફ ખેંચી સહકારી નટોના અભિનયને હાનિ પહોંચાડવી ના જોઈએ એમ ઉપદેશ કરતાં રેનિયર કહે છે :—

“To pull all the clothes to one's self, to seek to shine alone, to confiscate all the effects to one's own advantage, is a bad action. It is unworthy of the name of art, and a true actor should be above such meanness.”

(“અધું પાથરણું પોતાની નીચે ખેંચી દાખવું, પોતે એકલા જ દીપ્તી નીકળવાને મથવું, પ્રેક્ષક મંડળ ઉપર કરવાની અસર બધી પોતે જ પોતાના લાભ માટે જ જપ્ત કરી લેવી, એ ખરાબ કામ છે, કર્તવ્યવિરોધી કામ છે, કલાના નામને અણુજાનતું એ કામ છે, અને ખરા નટે હેવી નીચતાથી અતિ ઉચ્ચ સ્થાને રહેવું જોઈએ. ”

અન્ય નટનાં વચન ધ્યાનથી સાંભળવાની કલા કેટલી વિજયી નીવડેછે તેનું જાતિ-અનુભવનું ઉદાહરણ રેનિયરે આપેલું સૌથી નોંધેછે, તે અહિં જિતારવા લાયક છે:—મેંદોસેસ માર્સ અને રેનિયર બંને એક નાટકમાં વેશ સાથે ક્ષેવાનાં હતાં, તે માટે પ્રથમ અભ્યાસ કરવાનું ઠરાવ્યું, પણ એ ઠરાવેસે વખતે આવી જ નહિં, અને છેક નાટક ભજવતી વખતે જ આવી, રેનિયર તરુણ અને અનુભવ વિનાનો હતો તેથી ગભરાટમાં પડ્યો. પણ કહેછે:—“ But, from the moment of stepping on the stage, she helped my task so much by the interest that she seemed to take in listening to me; I saw so clearly the effect that my words produced on her; her features reflected her thoughts with such truth and eloquence; that in spite of myself I was led to give its true emphasis to every word. I gave that day to my role a sense which I had never before discovered, and I acted as I had never acted before.”

(“પણ રંગભૂમિ ઉપર પગ મૂક્યોં તે ક્ષણથી જ મહારાં વચનો ધ્યાનથી સાંભળવામાં જે રસ લેતી એ જણાવા લાગી તેથી મહારા કાર્યમાં હેજે હેવી તો મદદ કરી; હેના ઉપર મહારા શબ્દોની અસર થતી હેવી તો સ્પષ્ટ મહેં દીઠી; હેના મનના વિચારો હેની મુખમુદ્રામાં હેવા તો સત્યરૂપથી અને સમજણતાથી પ્રતિબિમ્બિત થતા હતા; કે મહારી જિનતા છતાં પણ દરેક શબ્દને હું યોગ્ય ભાર આપવામાં હેનાથી પ્રેરાયો. મહારે. ભજવવાના વેશમાં હેવો તો અર્થ તે દિવસે હું અપીં સક્યો કે જે પૂર્વે કદી મહેને પ્રત્યક્ષ થયો નહેતો, અને પૂર્વે કદી પણ મહેં ના કરેલો હેવો સરસ અભિનય મહેં તે હહાડે કર્યો. ”

પ્રકરણ ૬ ઠું.

અભિનયકલાનાં વિશેષ અંગ. (આલૂ).

આ નટોના પરસ્પર નિકટ સંબંધના તત્ત્વની સાથે જ જોડાયેલું એક બીજું અભિનયનું તત્ત્વ છે. નાટકનું અન્તર્ગત સૂત્ર એ 'નાટકનું અન્તર્ગત સૂત્ર' છે. જેમ ફૂલની માળામાં બધાં ફૂલોને એકઠાં પરાવાયલાં રાખનાર દોરો-સૂત્ર-પ્રધાન રૂપે સર્વત્ર પ્રવર્તે છે તેમ નાટકનાં સર્વ અંગોને એકઠાં રાખનાર, હેમાં વ્યાપક તત્ત્વ, હેની પ્રધાન કથપના, તે હેનું અન્તર્ગત સૂત્ર છે. સારાં અને ખરાં નાટકોને આમ હોવું જોઈએ. હાલની આપણી રંગભૂમિ ઉપર પ્રગટ થતાં કેટલાંક નમાલાં નાટકોમાં એ વ્યાપક તત્ત્વ જણાતું નથી. અથવા હોય છે તો હેને રંગભૂમિ ઉપર છિન્ન બિન્ન કરી નાંખી દીધેલું અનેકવાર નજરે પડે છે. ઉદાહરણ તરીકે 'અશ્રુમતી' જેવા ઉત્તમ નાટકને ગુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર આણુંતાં મરહૂમ હાલાભાઈની મંડળીમાં એ વ્યાપક તત્ત્વનો નાશ કરી દઈ આ નાટકના વૃત્તાન્તોની ગૂંથણીને એ સૂત્ર તોડી નાંખીને સર્વ અંગોને પરસ્પર સંબંધ, ગૌણ પ્રધાન વગેરે ભાગોની પરસ્પર યોજના, એ સર્વને શિથિલ કરી નાંખ્યાં હતાં, અને બધાં અંગને વેરી પથ નાંખ્યાં હતાં. અને વળી અધિક વૃત્તાન્તોની અધિક પડતી અને સંબંધ-શિથિલ બેળવણી કરી હતી તે તો જુદી.

અસ્તુ.—આ વ્યાપક અન્તર્ગત સૂત્રના ઉપર લક્ષ રાખીને સર્વ નટોના અભિનય અન્યોન્યનાં પ્રમાણ સચવાઈને થવો જોઈએ. પ્રત્યેકનો અભિનય એ વ્યાપક તત્ત્વને પોષક થાય એમ, અને પોતાને નિયોજિત કરેલી પદ્ધતીની મર્યાદામાં રહીને પ્રવૃત્તિ થાય એમ, પ્રગટ થવો જોઈએ. નાટકને રંગભૂમિ ઉપર ગોઠવવામાં પથ આ તત્ત્વ સંભાળવાનું છે. સર હેનરી અર્વિંગ આ તત્ત્વ ઉપર

આસ લક્ષ આપેછે; કોઇ ભાગની ઉત્કટતા જરાક આછી કરીને, બીજા ભાગને યોગ્ય પડછામાં મૂકીને, એ વાદસંગીતમંડળના નેતાની પેઠે, સર્વ ભાગને મધુર સંવાદી સ્થિતિમાં આણેછે. આ તત્ત્વ સાચવવાનું હોય તો દરેક નટને પોતપોતાના વેશને જેમ ફાવે તેમ અને એટલું મહત્ત્વ આપી દેવાની છૂટ ના અપાય; જે આપે તો પછી અન્યોન્ય પ્રમાણુનો નાશ થાય, નયણી વાતોને અયોગ્ય મહત્ત્વ અપાય, અને ખરા અર્થભરેલા અંશોને નિર્જન બનાવી દેવાય,—હેવું અનિષ્ટ પરિણામ થાય.

આ અન્તર્ગત સૂત્રને Art of Acting નો કર્તા Key of the Play એમ નામ આપેછે. જેમ કોઇ પણ ગીત અમુક સૂરના પાયા ઉપર ખરજ, મધ્યમ, અથવા ટીપ એ પાયા ઉપર રચાયછે. અને હેમાં એ મૂળ પાયા જેડે સંવાદ ના રાખનારા બીજા સૂરો આવે તો એસૂરાપણું આવે, તેમ નાટકના આ મૂળસ્વરને વિરોધી અભિનય અથવા નાટકની અભિનયાર્થ યોજના આણવાનું પરિણામ વિસંવાદની કર્કશતામાં આવે. એ અન્યકાર ઇંગ્લાણ્ડની રંગભૂમિ વિશે પણ ફરિયાદ કરીને કહેછે કે શેક્સ્પીઅરનાં નાટકોની યોજનામાં આ તત્ત્વનો અનાદર થઈ, પરસ્પર પ્રમાણુનો ભાગ કરી, જે વૃત્તાન્તને શેક્સ્પીઅરે માત્ર પ્રસંગવશાત ગોણું સંબંધે આણેતો હોય ત્હેવા નજીવા બનાવને પકડી લઈને અધિક વિકાસ અપાયછે. ઉદાહરણ આપેછે: ‘રોમિયો અને જુલિયેટ’ નાટકમાં પ્રથમ પ્રવેશમાં બે કુટુંબનાં માણસો—અનુચરવર્ગ—વચ્ચે મારામારી થાયછે. હાને અયોગ્ય પ્રમાણુ આપી દઈને એકાદ ભવ્ય બનાવ અને સંક્ષોભનું રૂપ આપી દેવામાં આવેછે; બાજુની મંત્રીઓમાં આસપાસના મહેલનાઓમાંથી પ્રવાહઅંધ આવતાં કોષપૂર્ણ લોકોનાં ટોળાંથી રંગભૂમિ ભરાઈ જાયછે; ધરનાં બારી બાથણાં ફડાફડ ઊઘડેછે; ભયસૂચક ધંટનાદ બધે થાયછે; આમ દેખાવ આણી વિસ્તીર્ણુ શુદ્ધ બનાવી દેછે. અને જેવા જમણે તો મૂળમાં એ બનાવ માત્ર

એ પક્ષના થોડાક લોકો વચ્ચે રસ્તામાંની ટપાટપી છે. તે જ પ્રમાણે 'As you Like It' નાટકમાં કુસ્તીના પ્રસંગને પણ વધારી દઈ, મ્હોટો અખાડો રચાય છે, અને મ્હોટું tournament (મધ્ય કાળમાં રચાતાં ક્રીડાયુદ્ધ જેવું) યુદ્ધ હોય એમ રચના કરી નાંખે છે. તેમ જ હૈમશ્વેટ નાટકમાં તલવારથી પટા ખેંચવાના વૃત્તાન્તને પણ માણસોથી ભરપૂર યોગાનમાં મ્હોટા વિધિપૂર્વક યુદ્ધનો દેખાવ આપી દેવામાં આવે છે. અને એ વૃત્તાન્ત હતો માત્ર સાધારણ સામાજિક બનાવ; જેમ હાલના કાળમાં બિલિયર્ડ અથવા ટેનિસની રમત એ જણ વચ્ચે સ્પર્ધા માટે સહજ પ્રસંગે યોગ્ય તેમ. આ પ્રકારે અણધાર્યો અને આપોઆપ એ બનાવતો ઉદ્ભવ કર્યાથી આ પ્રસંગ વધારે સ્વાભાવિક બની, હેમાં થતાં મરણના પરિણામમાં આકસ્મિકતા પ્રાપ્ત થઈ વિશેષ કરુણરૂપ ધારણ થાય; અને હેમાં જ સારસ્ય ખરું છે.

ઉપર વર્ણવેલા પ્રકારની વૃત્તાન્તયોજનાનું મૂળ બનાવેને તદ્દપ દેખાવ આપવાની અયોગ્ય ઉત્કંઠા છે. દૃશ્યસામગ્રી અને આ પ્રસંગોમાં તો પ્રમાણુદોષ જ આવ્યો-રચના; છે. પરંતુ તદ્દપ દેખાવ ઉત્પન્ન કરવાની હેમાં કલાવિધાનનું ઉત્કંઠાને લીધે અતિવાસ્તવિકતાનો દોષ દૃશ્ય-સામગ્રી અને રચનામાં અનેક વાર આવે છે. તત્ત્વ.

નાટકની સંસ્થાના આરમ્ભકાળમાં દૃશ્યસામગ્રી અત્યન્ત થોડી હતી અને ક્રમે ક્રમે હેમાં વધારો થયો તે ઇતિહાસભાગમાં આપણે જોયું છે. હવેના કાળમાં આ વિભાગને અતિશય મહત્ત્વ અપાતું જણાય છે. તો પ્રશ્ન એ ઉત્પન્ન થાય છે કે દૃશ્યસામગ્રી અને રચનાને કશી કલાતત્ત્વની મર્યાદા છે કે કેમ? અને છે તો એ મર્યાદાનું નિયામક તત્ત્વ શું છે?

આ તપાસતા પહેલાં દૃશ્યસામગ્રીમાં તદ્દપતા આપવા માટેની

યુક્તિયેભું જરાક દર્શન ઝડપથી કરિયે.
દ્રશ્યસામગ્રીના તદ્રૂપ શ્રીક નાટકમાં સ્વર્ગમાંથી ઊતરતા દેવો માટે
પ્રકારના દાખલા. યન્ત્રચર્યા થતી હતી તથા રંગભૂમિમાં નીચેથી
ઉપર માણસોને આણવાની ગોઠવણ હતી તે
આપણે ઇતિહાસદર્શનમાં જોયું છે. તે જ પ્રમાણે વળી રોમનો આગળ
વધીને હેમની લશ્કરી વૃત્તિ તથા સ્થૂલ રુચિયોને વશ થઈ રંગભૂમિ ઉપર
દેખાવનો ભાગે અને ધામધૂમ વખાણતા હતા; જેમકે એંગેમેન્નોનના
પુનરાગમનના વૃત્તાન્તમાં ૬૦૦ ખચ્ચરોનો વરઘોડો આણતા
હતા.* (અહિં યાદ રાખવાનું છે કે રોમન નાટકગૃહ વિશાળ અને
ખુદલાં હતાં.)

શૈક્ષ્ણિકચર્યાના સમયમાં ઇંગ્લાન્ડમાં તદ્રૂપતા માટે થોડાક પ્રયત્ન
થયા હતા એમ જણાય છે. ઈ. સ. ૧૫૬૬ના સેપ્ટેમ્બરમાં એલ્ફ્રીડ-
ફર્ડમાં રિચાર્ડ એડ્વર્ડ્સનું ‘ Palamon and Arcite ’ નામનું
નાટક ભજવતાં ખરેખરું શિયાળ (fox-લોકડી) ચોકમાં આણ્યું
હતું અને ખરેખરા કૂતરા અને રણશિંગાં સહિત શિકારિયો હેની
પાછળ દોડાવ્યા હતા. ઈ. સ. ૧૫૭૧માં Narcissus (નાર્સિસસ)
નાટક ભજવતાં ગર્જના અને વીજળીનો દેખાવ આણ્યો હતો. બીજે
પ્રસંગે આકાશમાંથી ખરક વરસતો ખતાવવા માટે ઘોળી તિકડિયોનું
વર્ષણ કરાવ્યું હતું. ઈ. સ. ૧૫૬૭-૬૮માં નાટક માટેનો સામાન
ખનાવનારની રચનાની નોંધમાં-એક રથ ૧૪ ફૂટ લાંબો, ૮ ફૂટ પહોળો,
હેની ઉપર એક ખડક અને હેમાંથી બહાર ઝરણુ એપોલો તથા નવ
Muses (કલાદિકની અધિદેવીઓ) ને માટે-દાખલ જણાય છે.+

અર્વાચીન ઇંગ્લાન્ડમાં તદ્રૂપતાનો મોહ વધતો ગયો. Rejected
Addresses માં ખાચરના અનુકરણના કાબજમાં નીચેની પંક્તિયો છે:-

* Encycl. Brit. p. 411 last para.

+ Fortnightly Review, June 1907, pp. 1115-1116.

"Oh! with what tragic horror would he start
 (Could he be conjured from the grave beneath)
 To find the stage again a Thespian cart!
 And elephants and colts down trampling

Shakespear's art !

"Hence, pedant Nature, with thy Grecian rules,
 Centaurs (not fabulous) those rules efface;
 Back, Sister Muses, to your native schools;
 Here booted grooms usurp Apollo's place,
 Hoofs shame the boards that Garrick used to
 grace,

The play of limbs succeeds the play of wit,
 Man yields the drama to the Hou'yn'm race,
 His prompter spurs, his licenser the bit,
 The stage a stable-yard, jockey club the pit."

રંગભૂમિ ઉપર ઘોડા, હાથી ખરેખરા આજીવાની ચાલુ થયેલી પદ્ધતિનો આ કાંઈક અતિશય પણ સખળ શબ્દોમાં તિરસ્કાર બતાવે છે. ઈ. સ. ૧૮૧૨માં Rejected Addresses પ્રસિદ્ધ થયું હતું. તે સમયના તદ્દપતાના અતિમોહનું આ વર્ણન સમજવાનું છે. તેમ જ એ પુસ્તકમાં કોલરિજના અનુકરણમાં પણ આ પ્રકારને અનુલક્ષણ છે:—

"Amid the freaks that modern fashion sanctions,
 It grieves me much to see live animals
 Brought on the stage. Grimaldi has his rabbit,
 Laurent his cat, and Bradbury his pig;
 Fie on such tricks. Johnson the machinist
 Of former Drury, imitated life

Quite to the life. The Elephant in Blue Beard,
Stuff'd by his hand, wound round his lithe proboscis
As spruce as he who roar'd in Padmanaba.

(Rejected Addresses. Parody of Coleridge.)

આ મોહનું હાલું જ એક ઉદાહરણ મુંબઈમાં ઈ. સ. ૧૮૭૫-૭૬
માં મેં જોયું હતું:-

વિક્રમોર્વશીય નાટકનો સંસ્કૃતમાં અભિનય એલ્ફિન્સ્ટન કોલેજ-
ના વિદ્યાર્થીઓએ કર્યો હતો તે વખત પુરવના રથને ખરેખરાં
ટટ્ટૂ જોડીને રંગભૂમિ ઉપર આણ્યાં હતાં; ભૂમિનાં પાટિયાં ઉપર
ખરી અથડાઈ અવાજ થતાં પાણીદાર ટટ્ટૂ ભડક્યાં અને તોફાન
કરવા લાગ્યાં તેથી ભંગાણ નાટકમાં પડ્યું તે વાત તો વળી જુદી જ !

પરંતુ ઇંગ્લાન્ડ તરફ પાછા વળિયે. ઈ. સ. ૧૮૭૩-૭૪ના
શુભારમાં એક મૂક નાટકમાં-“હાથી, જાંટ, વગેરે રંગભૂમિ ઉપર
આવ્યાં હતાં, અને એ બધાં સાથેલાગાં, અને સાથે ૫૫૦ નટ
લોકો, રંગભૂમિ ઉપર દેખાયાં હતાં.” અને જાહેર ખર્ચમાં લખ્યું
હતું કે-“એ બધાનું વજન આશરે ૫૦ ટન થશે !” બેલાર્સ
આ વાત લખી લખેછે:-*

“Probably this is the first instance on record
of the merits of a dramatic performance being
calculated by avoirdupois !”

“નાટકના ખેલની ગુણગણના આમ વજનના આંકડાથી કર-
વાનો આ પ્રથમ જ દાખલો જણાયછે.”

આટલું જ નહિં પણ બેલાર્સ વધારે તીક્ષ્ણતાથી ફરિયાદ કરે-
છે કે શેક્સ્પીઅર જેવાનાં સમર્થ નાટકોમાં પણ નાટકની આબ્યન્તર
રસની ખૂબીને ઢાંકી દેનારા દ્રશ્યસામગ્રીના યાન્ત્રિક ચમત્કારોનો
રંગભૂમિ ઉપર આદર થવા લાગ્યોછે.

શૈક્ષીભરના સમયમાં પણ ઊન જોનસને દૃશ્યસામગ્રી રહાને અરુચિનો ઘોષ કર્યો જણાય છે. હેણે રચેલા Masque (સંગીત નાટક) માટે જોનસ નામના કારીગરે દૃશ્યરચના ધણી કીમતી અને અટપટી અને લલકરાર રચી હતી. અને સાહિત્યમય અંશ અને દૃશ્યરચનાના અંશ બંનેને સરખે ફરજગે ગણવામાં આવ્યા તેથી ઊન જોનસન નારાજ થયો અને જોનસને વિશે સખત આક્ષેપકાવ્યો હેણે રચ્યાં હતાં. ઊન જોનસનના એક હસ્તલેખમાં આ કટાક્ષ-વચનની પંક્તિ છે !—“Painting and Carpentry are the soul of masque.” ચિત્રકામ અને સુતારકામ તે સંગીત-નાટકના જીવનરૂપ તત્ત્વ છે.”

ઈ. સ. ૧૮૯૮ના ઝોકટોબરના ત્રીબોધમાં મ્હેં વાંચ્યું હતું કે યૂરોપમાં એક રંગભૂમિ ઉપર બલૂન આણ્યું હતું.

મ્હેં મુખ્યાર્ધમાં આજથી ૩૫ વર્ષ ઉપર કે તે અરસામાં પ્રથમ એક પારસી મંડળીતું નાટક જોયું તે વખતે સહજ યુક્તિની મદદે નીચો માણસ તે ક્રમે ક્રમે જાયો થઈ જઈ બિહામણા ખબ્બીસતું રૂપ ધારણ કરતો હતો. એ જોઈને મહારા બાલક મનને નાટકની અદ્ભુતતાની વિલક્ષણ છાપ લાગી. એ અંશ તે ખૂબીરૂપ જ જરાક તે વખત લાગ્યો હતો.

તે પછી ઈ. સ. ૧૮૭૮ થી ૮૦ના શુભારમાં ‘નળ દમયંતી’નું નાટક ગુજરાતી મંડળીમાં લખવાતું જોયું ત્હેમાં—પ્રેમાનન્દે બિચારાએ ના કહેલો, મહાભારતમાં નલાખ્યાનમાં પણ ના કહેલો, ચમત્કાર પ્રગટ થયો જોયો. દમયંતીએ પારધિને શાપ દેતાં વાંત એક બડકા-વનારો ધડાકો થયો અને પારધિ રંગભૂમિ ઉપર આખોને આખો જમીનમાં ઊતરી ગયો. હાવા ચમત્કારમાં નાટ્યકલા બિચારી પેલા પારધિની સાથે જ વિલીન થઈ ગઈ.

ઈ. સ. ૧૮૯૮ ના શુભારમાં અમદાવાદમાં એક નાટકમાં વિલાસી કૃત્રિમ પાણીમાં તરતો રંગભૂમિ ઉપર દેખાડ્યો હતો; એક

નાટકમાં કિશ્કો પડી જતો હોવો બનાવ દેખાડાતો હતો; અને હાવા દશ્ય ચમત્કારોનો નાટકના તત્ત્વભૂત વૃત્તાન્ત જોડે સંબંધ કાંઈ જ નહિં અને ખરા રસતત્ત્વનો કેવળ ભંગ જ એ પ્રકારોથી થતો હતો. પણ નહાનાં બાળકો અને સામાન્ય વર્ગનું પ્રેક્ષક મંડળ આ ચમત્કારોથી ખુશ ખુશ થઈ જતું હતું*

પરંતુ આ બધા દાખલા આખ્યા તે ઉપરથી એમ નથી સમજવાનું કે એ પ્રકાર કલાતત્ત્વને પોષક છે. અતિ-તદ્વૃત્તામાં દોષના પ્રાચીન કાળમાં, યૂરોપમાં, આ દેશમાં, જ્યાં બીજની પરીક્ષા. જ્યાં આ રીત્યના અતિતદ્વૃત્ત પ્રયાસો થયા- છે ત્યાં ત્યાં કલાતત્ત્વને પોષણ નહિં પણ શોષણ જ મળ્યું છે. અને ઇંગ્લાન્ડમાંના દાખલાઓ ઉપરથી જણાશે કે એ અનિષ્ટ પ્રકારો જ ગણ્યાયા હતા. આ પ્રકારોમાં તદ્વૃત્તા સાધ્યા છતાં અનિષ્ટતાનું બીજ શું? એ તપાસીશું તો દશ્યસામગ્રીમાં કલામય મર્યાદા અને હેના નિયામક તત્ત્વનું સહજ દર્શન થશે.

આ તપાસ માટે એક સામાન્ય દાખલો લઈએ. બાળકો રમતો રમે છે તે વખતે મ્હોટાનાં વૃત્તાન્તાદિકનું અનુકરણમાં સમાયલી અનુકરણ કરતી વખતે જોઈતી સામગ્રી અતિ અવાસ્તવિકતા. વાસ્તવિક નથી હોતી. લાકડીને ઘોડો દોડાવે છે તે વખતે લાકડીને ઘોડા રૂપ જ માની લેવામાં આવે છે. ઢીંગલીને રમાડે છે ખવડાવે છે સૂરાડે છે તે વખતે બાલિકા

* દશ્યસામગ્રીને આવશ્યક પદ્ધતિએ ચઢાવી દેવાનું રમૂજ દૃષ્ટાન્ત હલપતરામ કવિના 'મિથ્યાભિમાન નાટક'માં મળે છે. હેમાં પ્રસ્તાવનામાં કે કોઈ ભાગમાં એ નાટક ભજવવા માટે જોઈતી સામગ્રીની યાદી આપી છે તે આ રમૂજ બિપજવે છે. માંહિં ડોષલાને પણ ભૂલી ગયા નથી. અને પ્રાસંગિક સૂચના આપી છે કે અમુક ઠેકાણે જે ગામમાં ખેલ થતો હોય તે ગામના પટેલનું નામ દેવું. નાટકનો અતિ દીન આદર્શ રખાઈને આ સૂચનાઓ થઈ જણાય છે.

સંપૂર્ણ રીતે જાણે છે કે આ ખરેખરું છોકરું નથી અને ઢીંગલી કેવળ બદસ્તરત છે તે પણ કદાચ જાણે છે, પરંતુ એ વિશે કેવળ બેદરકાર રહી, કાંઈ પણ રમાડવાને પોતાને મળે તેથી સંતોષ માને છે, કાંઈક હેવું મળે કે તે વડે પોતાની માની અથવા ધાત્રીની નકલ કરી સકે તો હેનો મનોરથ તૃપ્ત થાય છે. એક વાર ન્હાનાં બાળકોને મહેં મીઠાઈની દુકાન દુકાન રમતાં દીઠાં હતાં; મીઠાઈ તરીકે લાકડાના ન્હાના ન્હાના ચોરસ કડકા, વગેરે ગોઠવ્યા હતા, અને ખરી મીઠાઈ જેટલો જ, અથવા તેથી પણ વધારે, મોઢ એ કડકાઓ ઉપર હેમને હતો. વળી એક પ્રસંગે કેટલાંક બાળકો ‘મર્યટ ઓફ વેનિસ’નું નાટક જોઈ આવ્યા પછી હેમાંને ન્યાયાસનનો વૃત્તાન્ત બજાવવાનું મન થવાથી બે જ બાળકો હતાં એટલે કાંઈ લાકડાના કડકા વગેરે પદાર્થોને પોર્શિયા, શાઈલોક, વગેરે પાત્રો કહી હેમની કને બધા વૃત્તાન્ત પોતે તટસ્થવત્ રહી બજાવવાતાં હતાં.

આ પ્રકારનું અનુકરણ શું સૂચવે છે ? એ જ કે અનુકરણનો ચમત્કાર અતિતદ્વૃપતા હોય તો હુમ થાય- એ અવાસ્તવિકતાની છે; જરાક પણ કૃત્રિમતાનો ભાસ હોય તો સાથે જોડાયેલો આ અનુકરણ છે, ખરેખરું નથી એમ કહીના બ્યાપાર. ખાતરી થાય છે. એ ખરું છે કે અભિનયનું મૂળ અનુકરણમાં છે, અને અનુકરણને સફલતા આપનાર મુખ્ય અંશ તદ્વૃપતા છે. પરંતુ અનુકરણનો આનન્દ ‘માની લેવા’માં, કહીનાબ્યાપારમાં, સમાયલો છે. સામગ્રીની અવાસ્તવિકતા કહીનાશકિતને ઉત્તેજિત કરે છે અને અવાસ્તવિકને વાસ્તવિક મનાવી લે છે. આ તત્ત્વ સ્વીકારીશું એટલે જણાશે કે દૃશ્યસામગ્રીમાં અતિવાસ્તવિકતા જેટલા પ્રમાણમાં વધશે તેટલા જ પ્રમાણમાં કહીનાબ્યાપારનો પ્રદેશ સંકુચિત થશે, અને તેટલે દરજ્જે ચમત્કાર અને આનન્દ ઘટશે. રંગભૂમિ ઉપર ખરેખરા ગાડી-ધોઢા આપ્યાથી એ તો ગાડીધોડા જેવા ગાડીધોડા છે એ યાન-

થી સામાન્યતાનો ભાસ થશે, એટલું જ નહિં પણ એથી કરશે રસ ઉત્પન્ન નહિં થાય; માત્ર એટલું કાંઈક મન્દ કૌતુક થશે કે આ વસ્તુઓ રંગભૂમિનાં પક્ષાદ્ગમાં કિયે ઠેકાણે સંતાડી રાખ્યાં હતાં. આ વિચારો એવાસે સખળ રીતે બતાવ્યાછે ત્હેનો સાર ઉપર તારવીને મૂક્યોછે.

જર્વાઈનસે પણ આ કલ્પનાવ્યાપારને વિશે નીચેના વિચાર-પૂર્ણ શબ્દો કહ્યાછે:—

“In a generation accustomed to art and soon corrupted by art, the imagination quickly demands all the stimulants offered by magnificent decorations and accessories; the simple and fresh feeling of society, when the least enjoyments are new and overwhelming, requires none of these enhancements and incentives. The imagination is here excited by the slightest touch.*”

“હુન્નરથી ટેવાયલા અને હુન્નરથી સહેજમાં બગડેલા જમાનામાં કલ્પનાશક્તિ બબઝઢાર શોભા શણગાર અને ઉપસામગ્રીથી મળતાં સર્વ ઉદ્દીપનોની માગણી કરેછે; અને જે જનસમાજની હૃદયવૃત્તિ સાદી અને શુદ્ધ રહી હોયછે તે જનસમાજમાં ન્હાનામાં ન્હાનાં વિનોદસાધનો નવીન અને તદ્દશીન કરનારાં બનેછે અને એ હૃદય-વૃત્તિને આ પ્રકારની પોષક અને ઉત્તેજક સામગ્રીનો ખપ પડતો નથી. જરાક સરખા સ્પર્શથી હેમની કલ્પનાશક્તિ ઉત્તેજિત થાયછે.”

અર્થાત્, અતિવાસ્તવિક દૃશ્યસામગ્રી ના હોય તો કલ્પના-વ્યાપારથી પ્રેક્ષક મંડળ એ બાબતની બિનતાની અતિવાસ્તવિક દૃશ્ય-પૂર્તિ કરેછે અને તેમ કરવામાં એક પ્રકાર-સામગ્રીથી થતી વ્યગ્રતા. નો આનન્દ મેળવેછે. આ પ્રકારે પ્રેક્ષક વર્ગની કલ્પનાશક્તિને સામર્થ્ય અને કૃતવણી

મળે છે. કેવળ અસહનના રૂપની દૃશ્યસામગ્રી—જેમકે ખરેખરા ગાડી-ઘોડા ઇત્યાદિ—ને વિશે આ સર્વ ટીકા લાગૂ પડે છે તે જ રીતે બનાવટી ઘોડા, ગાડી, પર્વત, નદી, વગેરે કૃત્રિમ દૃશ્યસામગ્રીને પણ આ ચર્ચા કાંઈક વિશિષ્ટ રીતે લાગૂ પડે છે. કૃત્રિમ દૃશ્ય-સામગ્રીમાં કાંઈક કલ્પનાવ્યાપારને પ્રવેશ મળે છે ખરો, પરંતુ તે રચનામાં પણ અતિવાસ્તવિકતા પેસે, બધા અંશે તદ્દ્રૂપ બનાવવાનો પ્રયાસ કરી કશું પણ અદૃશ્ય ના રાખે, તો એના એ બાધ ઉપસ્થિત થાય. પણ આ શિવાય એક બીજા પ્રકારનો લાભ દૃશ્ય-સામગ્રીના મર્યાદિત ઉપયોગમાંથી ફક્ત થાય છે. જીર્વાઈનસના જ શબ્દો વાપરીશું:—

“The less the distraction offered to the senses, the more the whole attention of the spectators was fixed upon the intellectual performances of the actors and the more were these directed to the essence of their art.”

શેક્સ્પીઅરના કાળ વિશે કહે છે:—

“ઇન્દ્રિયોને વ્યગ્ર કરનારા પ્રકાર નેટલા ઓછા, તેટલા વિશેષ બળથી પ્રેક્ષક વર્ગનું પૂર્ણ ધ્યાન નટોના મનોવ્યાપારપ્રેરિત અભિનયમાં સંલગ્ન રહેતું, અને તેટલા વિશેષ સારસ્યથી નટોના એ અભિનય પોતાની કલાના ખરા તત્ત્વ તરફ પ્રેરાતા હતા.”

અર્થાત્, દૃશ્યસામગ્રી અતિશય અને અતિવાસ્તવિક ભર્યે જવાથી પ્રેક્ષક વર્ગનું ચિત્ત નાટક અને અભિનયના ખરા સ્વરૂપ ઉપરથી ખરી જઈ એ ઉપસામગ્રી ઉપર જાય છે અને વ્યગ્રતા ઉત્પન્ન થાય છે; અને હેની સાથે અને હેને પરિણામે નટવર્ગનું લક્ષ પણ પોતાની કલાના ઉત્તમ તત્ત્વ ઉપરથી કાંઈક ખસવાનો ભય રહે છે. આ પ્રકારે પ્રેક્ષક વર્ગની મનોવ્યગ્રતા અને નટવર્ગની અભિનયકલામાં હીનતા એ દોષ અતિવાસ્તવિક દૃશ્યસામગ્રીથી ઉત્પન્ન થાય છે.

આ દૂષણમય પરિણામનું-વ્યગ્રતાનું-એક સખળ ઉદાહરણ અહિં નોંધાવા લાયક છે. કેટલાંક વર્ષ ઉપર પારિસ-
 એ વ્યગ્રતાનું એક માં મોંચર સારડોં (M. Sardou) નું
 સખળ દૃષ્ટાન્ત. 'કિલયોપેટ્રા' નાટક ભજવવાનું હતું. ત્હેમાં
 કિલયોપેટ્રાનો વેશ મદામ સેરા બર્નહાર્ટ
 (Madame Sarah Bernhardt) ભજવવાની હતી. આખા
 પારિસમાં એ થવાના નાટકની વાત ચાલી રહી હતી ત્હેમાં ખાસ
 ચર્ચા એક વાતની થતી હતી તે એ કે સેરા બર્નહાર્ટ એક સાપને
 તૈયાર કરતી હતી, એક કાથળામાં હેને પૂરી રાખી પોતાનાં વસ્ત્રમાં
 કાથળી સંતાડવાની હતી અને હેમાંથી પેશનીકળ કરતાં સાપને
 શીખવી રાખવાની હતી. પરિણામ એ થયું કે નાટક ભજવાયું
 તે વખત કિલયોપેટ્રાના કરુણરસપૂર્ણ મરણના પ્રસંગ તરફ પ્રેક્ષક
 મંડળનું ધ્યાન એ નટી દોરી ના સડી; કાથળામાંથી નીકળતા
 સાપના ગૂંછળા અને પૂંછડીના ચલનવલન તરફ જ જોઈ રહેવાને
 બધા અત્યંત ઉત્સુક થયા હતા. '•

દશ્યસામગ્રીને અયોગ્ય પ્રાધાન્ય આપતાં અમિનયના જીવન-
 તત્ત્વનો અનાદર આમ થાયછે. આ અનાદર
 કેવળ દશ્યસામગ્રીનો ટાળવાનો એક વિપથગામી ઉપાય એક ગુજ-
 બનેલો નાટકનો પ્રવેશ. રાત્રી નાટકના પુસ્તકમાં મ્હેં જોયેલો યાદ છે.
 હેમાં એક પ્રવેશમાં કરો પણ અભિનેય
 વૃત્તાન્ત જ નથી મૂક્યો-એટલે કે કાંઈ ભાવપ્રદર્શન, કાંઈ વચન, કશું
 પણ નથી; અને માત્ર એક યુદ્ધનો અનાવ જ stage-directions-
 રંમસૂચનારૂપે બતાવીને પ્રવેશ પૂરો કર્યોછે; નીચે પ્રમાણે:—

• મુંબાર્ડિના એક અંગ્રેજ દૈનિક પત્રમાં એક લખાણમાં મદામ
 રિસ્ટોરી (Madame Restori) ના-આ વિષય ઉપર-વિચારો વિરો
 ઉલ્લેખ હતો ત્હેમાંથી આ દષ્ટાન્ત લીધુંછે.

પ્રવેશ ૫ મો

(બંને પક્ષ સ્હામસ્હામાં યુદ્ધ કરવા મળ્યાં છે. સ્હામસ્હામી તોપો છૂટે છે. તરવારો ઊડે છે. ધુમાડો તથા લાલ લાગ્યા જેવો દેખાવ થઈ રહે છે, અને ત્હેમાં તરલાનો બાપ અમીર મરાઈ જાય છે, અને ઉમરાવ તરલાને પકડીને ઘેર લઈ જાય છે.)

(પ્રવેશ ૫ મો સમાપ્ત).”

બસ આમ કર્યું પછી અભિનયના જીવનતત્ત્વને ચૂંથવાનો પ્રસંગ કાંઈ રહ્યો ? એ તત્ત્વને પેસવાનું જ સ્થળ ના રહ્યું ! હાવી ધામધૂમથી સામાન્ય વર્ગને આકર્ષવાના હેતુથી જ નાટક રચવાનો આ ઉત્તમ નમૂનો છે !

પરંતુ—કહેવાની જરૂર નથી કે—આ પ્રશ્નનો ખરો ફડચો આ રીતે નથી કરવાનો. દશ્યસામગ્રીને અભિનયકલાના ખરા તત્ત્વના કબાણમાં રાખવાથી જ ખરો નિવેડો આવે છે. ઉપર કહેલો બનાવ નાટક નહિં, પણ કોઈ ‘મેજિક લેંટન’ અથવા સિનેમેટોગ્રાફના દેખાવ જેવા ખેલનો જ પ્રકાર ગણાય.

દશ્યસામગ્રીને આગળ પડતું પ્રાધાન્ય આપવાનાં બીજાં બે સૂક્ષ્મ પણ મહત્ત્વવાળાં અનિષ્ટ પરિણામ Fortnightly Review ના ઈ. સ. ૧૯૦૭ ના જૂનના અંકમાં Elizabethan Stage Scenery વિશેના લેખમાં સૂચવ્યાં છે. પ્રથમ પરિણામ એ કે ખાસ કરીને શેડ્રસ્પીઅર જેવા સમર્થ નાટકકારનાં નાટકોમાં દશ્યાદિકને સંબંધે ફેટલીક યુક્તિ વાળી સૂચનાઓ (વૃત્તાન્ત, વચન, વગેરેમાં) અપાયલી હોય છે ત્હેની મદદથી પ્રેક્ષકની કલ્પનાશક્તિ ઘટતું દશ્યાદિક

દશ્યસામગ્રીને લીધે નાટકવૃત્તાન્તમાં મળતી કલ્પનાને મદદ કરનારી સૂચનાઓની વ્યર્થતા તથા પ્રેક્ષક વર્ગમાં વૃત્તાન્તનું વિસ્મરણ અને એ વૃત્તાન્તથી થયેલા ઉલ્લાસનું વિલોપન.

પોતાની મેળે મન સમક્ષ ઊભું કરી સકે; તે સૂચનાઓ બાજી દશ્યસામગ્રીના આડમ્બરને લીધે કાંતો સમજાતી નથી અથવા તો હેની અસર થતી નથી.

ખીબું પરિણામ એ થાયછે કે દશ્યસામગ્રીના અટપટા પ્રકાર દાખલ થવાથી એક પ્રવેશ અથવા અંક અને ખીજા અંક અથવા પ્રવેશ વચ્ચે પડદા, દશ્યરચના વગેરે ફેરવવા માટે વખત ગાળવો પડેછે, તે વચલા વખતમાં નાટકવૃત્તાન્તનો પ્રવાહ અસ્ખલિત જોવાનું જતું રહેછે અને પૂર્વવૃત્તાન્તની કેટલીક હકીકતો પ્રેક્ષક મંડળ ભૂલી જાયછે, એટલું જ નહિં પણ પૂર્વવૃત્તાન્તના અભિનય વખત ઉન્નત વિચારો અને ચમત્કૃતિજનક અભિનયકલાથી હૃદયને જે બાવોદ્વાસ પ્રાપ્ત થયો હોયછે તે નરમ પડી જાયછે; આ રીતે રસપ્રવાહમાં ભંગ થાયછે.

આ શિવાય અનેક અનિષ્ટ પરિણામો દશ્યરચનાને પ્રાધાન્ય આપવાનાં થાયછે. તે બધાને ચર્ચવાને સ્થળ નથી. આ કારણોથી દશ્યને સંજન્યે ઘટતી મર્યાદા રાખી બાકીનું પ્રેક્ષકની કલ્પનાને જ સોંપવું એ 'છટ્ટ ગણવું' જોઈએ. શેક્સ્પીઅરે પાંચમા હેનરીના નાટક-માં Prologue માં પ્રેક્ષકને કલ્પના વડે પૂર્તિ કરવાની વિનંતિ કરીછે તે પાછળ ઇતિહાસદર્શનમાં આપણે જોઈ ગયા છીએ. એ ઉપરથી જણાશે જ કે શેક્સ્પીઅર ખરું કલાતત્ત્વ સમજતો હતો અને રંગભૂમિ ઉપર ખરેખરા ઘોડા આણુવા વગેરે અરસિક યોજનાની વિરુદ્ધ જ હતો.

પરંતુ કલ્પનાને આમ બધું કામ સોંપી દશ્યસામગ્રી અતિશય કૃશ રાખવાથી કેટલીકવાર ખીજા દશ્યસામગ્રી અપૂર્ણ છોડાની અનિષ્ટતા આવેછે, -બધા દેખાવમાં રહી કલ્પનાને પૂર્તિનું હસનીયતા આવેછે; રંગભૂમિની દરિદ્રતા કામ સોંપવાથી ક્વચિત્ પ્રગટ થાયછે. એ ખીજા દષ્ટિબિન્દુને પણ થતી હસનીય સ્થિતિ. શેક્સ્પીઅર ભૂલી ગયો નથી અને એ જ

Prologue માં એબિનકોર્ટના મહાન યુદ્ધના પ્રદર્શન માટે કેવી અનુચિત સામગ્રી છે તે વિશે પોતે જ ઉપહાસ કરે છે. હાવા ઉપહાસજનક વાસ્તવિકતા અને કદપનાવ્યાપારના મિશ્રણનું એક ઉદાહરણ મુ'બાર્કની રંગભૂમિ ઉપર એકવાર પ્રગટ થતું હતું. અલીઆબા અને ૪૦ ચોર-એ નાટક ભજવાતાં રંગ-ભૂમિ ઉપર બધા ૪૦ નટ ચોર તરીકે હાવવા મુશ્કેલ પડવાથી ફક્ત ચાર જ ચોર રંગભૂમિ ઉપર આવ્યા હતા, અને પહેલા ચોરના ગળામાં પાટિયું પહેરાવી, ઉપર મ્હોટા અક્ષરે ૧ થી ૧૦, બીજાના ગળામાં ૧૧ થી ૨૦, ત્રીજાનામાં ૨૨ થી ૩૦, અને ચોથાના ગળામાં ૩૧ થી ૪૦ નું પાટિયું-એમ સંજ્ઞાઓ લટકાવી હતી; એટલે ચાર જણ તે ૪૦ ચોરને ઠેકાણે આ રીતે માની લેવડાવ્યા !

આ પ્રકારની મુશ્કેલી, યુદ્ધ, લસ્કર, વગેરે વૃત્તાન્તો અને વસ્તુઓને સંબંધિ વિશેષ રૂપે નડે છે.

ભરતખંડના નાટ્ય-આપણા પ્રાચીન ભરતખંડમાં એ મુશ્કેલીનો શાસ્ત્રમાં અતિવાસ્તવિક-ફડયો નાટ્યશાસ્ત્રના કેટલાક દૃઢ નિયમો-તા ટાળવા માટે ઠરાવેલા નિષેધક નિયમો-વડે અણ્યાયલો છે. આપણા ઉપાય.

પ્રાચીન નાટ્યશાસ્ત્ર પ્રમાણે યુદ્ધ વગેરે પ્રસંગો નાટકમાં પ્રત્યક્ષ આણવા નહિ, માત્ર પરંપરાથી સૂચવવા, એમ શાસન છે. આ શાસનનો હેતુ યુદ્ધ જેવા પ્રસંગ માટે કૂરતાનું દર્શન અરુચિકર હોય તે કદાચ હશે. પરંતુ વધારે ખરું કારણ તો હેવા પ્રકાર પૂર્ણ રૂપે અભિનેય ના હોઈ હાસ્યજનક અતિવાસ્તવિકતા આણે એ જ જણાય છે. આ પ્રકારના નિષેધનો મુખ્ય હેતુ તો અતિવાસ્તવિક વૃત્તાન્તથી થતી અરસિકતા જ જણાય છે. એ કારણથી રંગભૂમિ ઉપર ભોજન, લગ્નવિધિ, નિદ્રા કરી, સ્નાન કરવું, વગેરે વૃત્તાન્તો નિષિદ્ધ ઠરાવ્યા છે.* એટલું તો ખરું કે હાવા પ્રયોગો

* હાના અપવાદ સંસ્કૃત નાટકોમાં જ મળે છે ખરા. જેમકે 'લેણી-સંહાર' માં તથા 'પ્રચંડ પાંડવ' માં નાયિકાને કેશ પકડીને રંગભૂમિ

થતા હશે તેથી હેને માટે નિષેધ આપવો પડેલો, અસ્તિત્વમાં ના હોય હેનો નિષેધ સંભવતો નથી.

આ પ્રકારના નિષેધનો શૈક્ષરપીઠરનાં નાટકોમાં તો અનાદર સ્થળે સ્થળે જોવામાં આવેછે. પરંતુ જ્યાં અતિવાસ્તવિકતા ટાળી સકાયછે ત્યાં ટાળવાનો પ્રયત્ન પણ કવચિત્ કરેલોછે. હૈમશેટ-માં એક અંકમાં લશ્કર રંગભૂમિ ઉપર આણવાની જરૂર નથી ત્યાં ઉપર ઘસડી આણીછે. અને વૃત્તાન્તનું બીજા જ એ છે. તેથી ત્યાં રસ-પોષક ઔચિત્ય આવેછે.

‘વિદ્ધશાલભંજિકા’માં સૂવાનું કાર્ય તથા લગ્નવિધિ રંગભૂમિ ઉપર થાય-છે. ‘કર્પૂરમંજરી’ (પ્રાકૃત નાટિકા)માં સ્નાન કરતે અદ્ભુત શક્તિથી ઉપાડી આણેલી નાયિકા રંગભૂમિ ઉપર બીનું લગડું અંગેઅંગ ચઢોટલા સહિત હાજર થાયછે.

‘નાગાનન્દ’ નાટકમાં પ્રથમ અંકમાં વિદ્વેષક ભોજન તો નથી કરતો પણ હેવા ચાળા કરેછે.

પાશ્ચાત્ય રંગભૂમિ ઉપર અને આપણી આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર આ નિષેધનાં શાસનોનો આદર નથી થયો, એ સુપ્રસિદ્ધ અને પરિચિત વાત છે.

બૂની દક્ષિણી નાટક મંડળીમાં તો રાક્ષસોનાં બરાડા સાથે યુદ્ધ, તલવારોની પટાખેલ કસરત, અને મરણ, રંગભૂમિ ઉપર પ્રગટ થતાં હતાં.

ચીનમાં રંગભૂમિ ઉપર મરણ-ભૂખમરાથી, દૂખવાથી, વિષથી, ફાંશીએ ચઢીને, થાયછે. તેમ જ રંગભૂમિ ઉપર ફટકા મારવા, ફૂર રીબી રીબીને ચાતના, હેવા બનાવ પણ લખવાયછે.

‘ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર’માં રંગભૂમિ ઉપર મરણનો નિષેધ પણ છે. તે તે કાળની સામાજિક લાગણીને ના દૂખવવી એ કારણથી હેવા અમંગલ બનાવ નિષિદ્ધ ગણ્યા લાગેછે, પણ તે સાથે અતિવાસ્તવિકતાની અનિષ્ટતા તે પણ હેતુ સંભવેછે.

દંશ, નખક્ષત, અને ચુમ્બન-એ પણ નિષિદ્ધ છે. ‘શાકુન્તલ’ નાટકમાં દુષ્યન્ત અને શકુન્તલા વચ્ચે જે ચુમ્બનોપચારનો પ્રયાસ થાયછે તે સફળ ચુમ્બન નહિ, પણ ‘ચુમ્બનો અણચુમ્બિયાં’ની દશામાં જ અટકેછે. અહિં કાંઈ વિલક્ષણ સૂક્ષ્મ રસિકતાનું તત્ત્વ સચવાયુંછે.

માત્ર દૂરથી જતું હોમલેટ જીવેછે એમ જ વૃતાન્ત આપ્યોછે. તે સ્થળે માત્ર દેખાવની ધામધૂમ માટે લક્ષકરને સ્થળે આવનારું નટનું ટોળું રંગભૂમિ ઉપર ધમ ધમ ચાલીને જાય એમ હોને ઇષ્ટ નથી.

હાલના સમયમાં અંગ્રેજી રંગભૂમિ ઉપર દશરચનાની ધામ-ધૂમ વધી જવા માંડીછે અને તે ખરા રસિક હાલની અંગ્રેજી રંગભૂમિ વિવેચકો નાપસંદ કરેછે એ સુવિદિત છે.

ઉપર દશરચના. અને સર હેનરી અર્વિંગ જેવા સુઘ નટોનાં નાટકગૃહોમાં તો દશસામગ્રી, ઉત્તમ છતાં,

ખરા અભિનયને પોષક અને પૂરવણીરૂપે હોયછે, દાખી નાંખનારી નથી હોતી. અતિવાસ્તવિકતાની અનુપપન્ન રચનાઓ નથી કરાતી. ‘મર્થિટ ઓફ વેનિસ’ના નાટકમાં વાસ્તવિકતાનો અંશ (શેક્સ્પીઅરના નાટક ઉપરાંતનો) માત્ર એક ઉમેરાયક્ષો જાણ્યામાં આવ્યોછે. તે એ કે ન્યાયસભાના દેખાવમાં કેટલાક ન્યાય થતો જોવા આવેલા નગરવાસીઓ ગોઠવાયછે. પરંતુ એ ઉમેરામાં પણ કલાનું તત્ત્વ સચવાયછે. શૂન્ય મ્હોએ જોઈ ખેશી રહેનારાનું એ ટોળું નથી બનતું. પણ ન્યાયસભામાં બનતા બનાવથી વખતોવખત એ જોનારાઓની મુખ્યચર્ચા ઉપર થતી અસરનાં ચિહ્નો પડેછે ને બદલાયછે—તે સ્વાભાવિક રીતે જ થતાં હોય તેમ કરેછે. ‘અશ્રુમતી’-મૂળ અશ્રુમતી નાટકને મારી મચડી નાંખેલા ‘અશ્રુમતી’-નાટકમાં આરમ્ભમાં રાણાનું મરણ—મરણપથારીમાં—થાયછે તે દેખાવ વખત મ્હો જે કાસ્તખનક વિરમ્મન આસપાસના હજૂરિયાઓની કૃત્રિમ મુખ્યચર્ચા—મુખ્યચર્ચાના વૃથા પ્રયાસ—અને વ્યર્થચાળામાં જોયુંછે તહેવું આ નથી થતું.

આ સર્વ ચર્ચા ઉપરથી જણાશે કે દશસામગ્રી અને રચનામાં અતિવાસ્તવિકતા ના આવવા માટે મુખ્ય તત્ત્વ દશરચનાની મર્યાદા- એ છે કે અનુકરણ છે એમ ભાસ યોગ્ય ઓનું તત્ત્વ. પ્રમાણમાં ટકી રહી બાકીના અંશ આનન્દ-

મય કલ્પનાશક્તિ માટે રાખવામાં જણાય છે. અભિનયકલાનાં બીજાં અંગ—ભાવાનુભવ, અંગચેષ્ટા, મુખચર્યા—સર્વની પેઠે આ દશ્યરચનાને વિશે પશુ ભાવનામય અંશને પ્રવેશ મળે ત્હારે કલાસ્વરૂપ પ્રાપ્ત થાય છે. ઉપર સૂચવેલાં ધોરણોનો ઉપસંહાર કરીને કહીશું કે દશ્યસામગ્રી અને રચના બાબત નીચેની મર્યાદાઓ સચવાયાથી રસપોષણ થાય છે:—

- (૧) પ્રેક્ષક વર્ગની કલ્પનાશક્તિને વ્યાપાર મળે;
- (૨) એ કલ્પનાબળે અવાસ્તવિક તે વાસ્તવિકવત્ ભાસે,—એ ભાવનાની છાયા પડે;
- (૩) દશ્યસામગ્રી પ્રધાન બની જઈ નાટકવૃત્તાન્તના તત્ત્વને દાખી ના દે;
- (૪) નટવર્ગને કલાના તત્ત્વ ઉપર લક્ષ દઈ અભિનય કરવાનો વિકાસ મળે;
- (૫) પ્રેક્ષક વર્ગના ધ્યાનમાં વ્યગ્રતા ના થતાં નાટકવૃત્તાન્ત ઉપર અને અભિનયના બુદ્ધિમય ભાગ ઉપર એકાગ્રતા રહે;
- (૬) વૃત્તાન્તમાંથી મળતી સૂચનાઓ વડે કલ્પનાશક્તિને જાગૃતિ મળે, અને સૂચનાઓનું સાદૃશ્ય ટકે;
- (૭) દશ્યરચના બદલવાના અવકાશસમયમાં પૂર્વગત અંકના વૃત્તાન્તથી પ્રગટ થયેલી હકીકતનું પ્રેક્ષકને વિસ્મરણ ના થાય, અને એ પૂર્વભાગના દર્શનમાં ઊંચા વિચારો અને રસિક અભિનયથી ઉત્પન્ન થયેલો ભાવોદ્ઘાસ જુસાર્ધ ના ખાય.

આ મર્યાદાઓ સચવાય તો અભિનયકલા અને દશ્યસામગ્રી વચ્ચે સ્વરભંગ ના થઈ સંવાદી યોજના નિષ્પન્ન થાય.

દશ્યસામગ્રીની સાથે જોડાયેલો વિષય વેશરચના—પોશાક—નો છે. દશ્યસામગ્રીનો હેતુ તદ્રૂપતા સાધવાનો છે, વેશ—પોશાક. તે જ હેતુ વેશરચનાનો છે. અભિનયકલાનો પાયો જ અનુકરણ અને તદ્રૂપતાનો છે. તે

ઔચિત્ય. હેનાં સર્વ અંગમાં પ્રવર્તેજ. આ ઉપરથી દક્ષિત થાયછે કે વેશરચનામાં ઔચિત્ય— ઇતિહાસનું, પ્રસંગનું, પાત્રસ્વભાવનું, સર્વપ્રકારનું, ઔચિત્ય—સં- જાણાય તો જ તદ્રૂપતાજનિત માયારચના નીપજે. છતાં આશ્ચર્યની વાત છે કે ઇંગ્લાંડમાં છેક ૧૮મા સૈકા સુધી પણ આ ઔચિત્યનો આદર વેશરચનાને વિશે થયો જણાતો નથી. અભિનયકલાનો મ્હોટો સુધારક નટ ગેરિક હતો, તે પણ વેશરચનામાં ઔચિત્યભંગ જ આણતો હતો. નટ નટીઓ પોતાના ગમ પ્રમાણે જે વધારેમાં વધારે ભજકાખંધ વસ્ત્રાલંકાર ખરીદાય તે લઈને ધારણ કરતાં હતાં,— પોતાના પાત્રસ્વરૂપને અનુરૂપતા આવે કે ના આવે ત્હેની દરકાર રાખતાં નહિં. છેક ૧૯મા સૈકાના પ્રથમાર્ધના અન્ત્યભાગથી આ બાબતમાં સુધારો શરૂ થયો, અને હવે તો ઐતિહાસિક ઔચિત્ય. ઔચિત્ય પૂર્ણરૂપે સચવાયછે. ચાર્લ્સ કીન અને ફ્રેન્કે એ સુરુચિનો આરમ્ભ કર્યો અને બધે પ્રચાર કરાવ્યો; અને ખરેખરું ઐતિહાસિક ઔચિત્ય હાલનાં ત્રીશક વર્ષમાં જ આચારમાં સ્વીકારાયુંછે. પરંતુ પૂર્વના અનૌચિત્યના કાળમાં પણ કવયિત્ત ઔચિત્યના પ્રયાસ થતા,—જેવા કે મેક્લિન (Macklin)નો શાયલોકનો વેશ,—ત્હારે પ્રેક્ષક વર્ગ સંતુષ્ટ થતો,— તે ઉપરથી જણાયછે કે નટવર્ગે દરકાર રાખી હોત તો આ વિષયમાં સુધારો જનસમાજને અભિમત જ થાત.

પરંતુ હાલના સમયમાં પણ પ્રસંગના ઔચિત્યનો ભંગ કવયિત્ત થાયછે. જે ત્રણ પ્રવેશોમાં એકનું એક પ્રસંગનું ઔચિત્ય. પાત્ર એનો એ જ વેશ રહેરીને આવેછે,— વેશ બદલવાનો પ્રસંગ છતાં, અને વચમાં વધે વીત્યાં એમ વૃત્તાન્ત છતાં—આમ ફરિયાદ આજથી દસ વર્ષ ઉપર રચાયેલા Actor's Art નામના ગ્રન્થમાં છે. પરંતુ એ લખનાર ઉમેરેછે કે સર હેનરી અર્વિંગ અને બીજા પ્રખ્યાત

નટોએ શરૂ કરેલા રિવાજને પરિણામે ઔચિત્ય ઉપર ધ્યાન વધારે અપાતું જાય છે.

ઐતિહાસિક પાત્ર ના હોય અને માત્ર માનવસ્વભાવના પ્રતિ-
નિધિરૂપ પાત્ર હોય તે વખત સ્વભાવને
પાત્રસ્વભાવનું ઔચિત્ય. ઉચિત વેશરચના માટે તો નટ માનવસમાજ-
માં અવલોકનથી તપાસ કરી પછી યોગ્ય
વેશસામગ્રીનું ગ્રહણ કરવાનું છે. પરંતુ તેમાં પણ કેવળ અનુકરણ
નહિં; પણ સૂક્ષ્મ ભાવનાની છાયાથી આધિક્ય આણવું જોઈએ.
તેમ જ લાક્ષિત્ય અને ગૌરવ એ ગુણોને પણ વેશરચનામાં સ્થાન
મળવું જોઈએ.

યુરોપમાં નટ નટીઓ એટલાં ધનસંપત્તિવાળાં થઈ ગયાં છે કે
પોતાના વઆલંકાર (ત્યાં નટવર્ગ પોતાને જ ખરચે વેશસામગ્રી
આણે છે તે પ્રમાણે) મહા મૂલ્યના હોય છે, એટલું જ નહિં પણ
હેની રસિકતાની છાપ આજ સમાજમાં અનુકરણરૂપે પડે છે.
આપણી હાલની અત્ય નાટકમંડળીઓ તો પોતે નટવર્ગને વેશ-
સામગ્રી પૂરી પાડે છે. અને ધનસંપત્તિનું નામ નહિં ત્યાં હેની
મહામૂલ્યતાનો પ્રસંગ જ ક્યાંથી? તોપણ ૩૦-૪૦ વર્ષ ઉપર જે
કૃત્રિમ પોશાક જણાતા હતા તેને સ્થાને ક્વચિત્ સાધારણ રીતે
કીમતી વસ્ત્રો હવે જેવામાં આવે છે. પરંતુ દાગીના તો ખરા
વાપરવા જેટલી હજી સંપત્તિ આવી નથી. એ કાળ તો કલાની
પૂર્ણતાની સાથે આવે તો.



પ્રકરણ ૭ મું.

અભિનયકલાનાં આનુષંગિક અંગો.

અભિનયકલાનાં મુખ્ય રસતત્ત્વો પાછળની ચર્ચામાં બતાવ્યાં તે ઉપરથી કોઇને એમ લાગશે કે નાયક ગૌણપાત્રનો અભિનય. નાયિકા અને બીજાં પ્રધાન પાત્રોના અભિનયમાં જ એ કલાવિધાનને પ્રસંગ આવી સકે. ગૌણ પાત્રોમાં હેને પ્રસંગ પણ નથી અને આવશ્યકતા પણ નથી. આમ વિચાર ઉત્પન્ન થાય તો તે ભૂલ્યભરેલો છે. ગૌણપાત્રો માટે પણ કલાવિધાનને અવકાશ છે, અભ્યાસની આવશ્યકતા છે. નહિં તો એ પાત્રસ્વરૂપના અભિનયમાં—ધણી વાર આપણી રંગભૂમિમાં—ન્યૂનતા આવેછે એટલું જ નહિં, પણ અસ્વાભાવિક આધિક્ય આવેછે. બેલાસ' કહેછે:—

“ It is commonly held that any one can play a small part, since it involves but little exhibition of feeling. And for the same reason the average actor disdains to take any trouble about it, in proof of which it is only necessary to point to the shambling, unintelligent way in which the subordinate characters are usually represented at our theatres, and to the unutterably foolish manner in which our actors generally comport themselves in the parts of servants, and the like.”

“ સાધારણ રીતે એમ મનાયછે કે ગૌણ પાત્રનો વેશ તો કોઇ પણ ભજવી સકે, કેમકે હેમાં ભાવદર્શન બહુ જ થોડું આવેછે. અને એ જ કારણથી સાધારણ વર્ગના નટ એ વેશ ભજવવા માટે કાંઈ પણ શ્રમ લેવામાં નહાનમ માનેછે; હેની સાખીતી જોઇતી

હોય તો આપણાં ઇંગ્લાંડનાં નાટકગૃહોમાં ગૌણ પાત્રોના વેશ ધણે ભાગે સખળડખળ અને બુદ્ધિહીન રીતે બજવાયછે, અને આપણા નટો નોકરો વગેરેના વેશમાં ધણું કરીને મૂર્ખ જણાય હેવી રીતે વર્તેછે,—તે વાત તરફ ધ્યાન ખેંચવાની માત્ર જરૂર છે. ”

ફ્રેંચ રંગભૂમિ ઉપર આમ નથી. એક રાત્રિયે જે નટ નાયકનો વેશ બજવેછે તે બીજી કોઇ રાત્રિયે માત્ર ચિટ્ટી લાવનાર અથવા મુલાકાતે આવનાર ગૃહસ્થની વરડી આપનાર સેવકનો વેશ બજવવામાં અસંતુષ્ટ થતો નથી. આથી કરીને ગૌણ પાત્રના વેશમાં પણ કલાનું તત્ત્વ પ્રવેશ પામી સકેછે. કેમકે હેવો નટ સેવક જેવો દેખાવા માટે શ્રમ લેછે. અંગ્રેજ નટ ગૌણ પાત્ર માટે અભ્યાસનો શ્રમ લેતો નથી તેથી રંગભૂમિ ઉપર સ્વાભાવિક રૂપમાં એ પ્રગટ થતો નથી. આમ બેલાસનું ફહેવું છે.

બીજો એક ગૌણ પાત્રને અંગે દોષ કોઇક સ્થળે જણાયછે.

અંગ્રેજ રંગભૂમિ ઉપર Art of Acting-

ગૌણ પાત્રનો હાસ્ય ના લખનારે એ દોષ પ્રવર્તતો બતાવ્યોછે. બપજવવાનો અયોગ્ય લોક. ફ્રેંચ રંગભૂમિ ઉપર તેમ નથી. આપણી અહિંની

રંગભૂમિ ઉપર પણ એ દોષ અતિશય વ્યાપેલો

છે. તે એ કે ગૌણ પાત્ર રહેજ પ્રસંગે આવે તો તહેણે વિશેષ ધ્યાન ખેંચ્યા વિના આવવું જવું. જોઇયે. ચિટ્ટી લાવીને આપીને પાછા છાનામાના રીતસર ચાલ્યા જવું જોઇયે. પણ નહિ, હેમના આવવાથી પ્રેક્ષક મંડળમાં હસાહસ ઉત્પન્ન થાય એમ લક્ષ્ય રાખીને એ પાત્રો અનુચિત દેખાવ, એણા, વગેરેથી પોતાની તરફ ધ્યાન ખેંચે-છે. હેમનો હેતુ સિદ્ધ થાયછે; અને રસિકતાનો લોપ થાયછે.

ગૌણ પાત્રનું આ કામ નથી. હેમનું કામ પોતાની મર્યાદામાં રહીને પણ કલાયુક્ત અભિનય કરવાનું છે—તે થઈ સકે એમ છે. સેવકાદિ અતિ ગૌણ પાત્ર આજૂ ઉપર મૂકીને, બીજા જરાક વધારે જગ્યા કમનો, તથાપિ ગૌણ પાત્રોને વિશે પણ અભ્યાસહીન, લાવના-ચિહ્ન વિનાનો, અભિનય બહુ રથળે જોવામાં આવેછે. તે અનિષ્ટ

છે. પરંતુ એ જો બરોબર કરીને બજવાય તો રસનિષ્પત્તિ પૂર્ણ થાયછે અને એ નટના શ્રમનો બદલો છે. જોર્જ એમેક્સાંડરે (પાછળ કહેલા The Stage as a Profession* ના નિબંધમાં) કહ્યુંછે કે:—

“ The player of small parts is not without his reward. * * * * * Let him love his art and all is well. * * * * * Be natural in interpretation.”

“ જૈણુ વેશ બજવનારને પોતાના શ્રમનો બદલો નથી મળતો એમ નથી. પોતાની કલા ઉપર હેણે પ્રેમ રાખવો. એટલે પરિણામ સારું જ આવવાનું. પાત્રસ્વરૂપને પ્રગટ કરવામાં સ્વાભાવિકતા રાખે એટલે બસ. ”

કલા ઉપર પ્રેમની વાત આબ્યાથી બેલાર્સનું બીજું વચન યાદ આવેછે:—

“ The method of Studied Acting must tend to produce in the actor a much higher estimate of the value and importance of his art; and its effect in the case of the minor performers is very conspicuous.”*

“ અભ્યાસસાધ્ય અભિનયની પદ્ધતિને લીધે પોતાની કલાનું મહત્ત્વ તથા મૂલ્યની વધારે ઊંચી ગણના કરવાનું વલણ નટને થવાનું; અને હેની અસર જૈણુ વેશ બજવનારાઓને વિશે બહુ પ્રગટ રૂપે જણાઈ આવેછે. ”

અભિનયને પૂર્ણતા આપવા માટે એક અન્ય કલાનો ઘટિત રીતે એ કલાએ સ્વીકાર કરવાની જરૂર છે; તે

* Bombay Gazette 9th Nov. 1898.

* Fine Arts P. 137.

ભાષણકલા.

ભાષણકલા. આ નિમ્નધનો વિષય અભિ-

નયકલા છે તેમાં મૂક નાટ્યનો સંગ્રહ કર્યો

નથી. અર્થાત્ નાટ્યવિધિમાં નટવર્ગને ભાષણનો પ્રસંગ આવશ્યક જ છે, ભાવાદિકર્તુ પ્રદર્શન અન્ય સાધનોથી તો કરવાનું જ છે, પરંતુ વાણી એ સાધન પણ હેમાં મોટો ભાગ લેછે. અને વાણીમાં જે અર્થ, ભાવોદ્વેગ, ઇત્યાદિને અનુકૂલ શૈલી પ્રવિષ્ટ ના થાય, તો પ્રેક્ષક વર્ગ ઉપર અસર પૂર્ણરૂપે ના જ થવાની. શબ્દો

ઉતાવળમાં એક બીજાને ધકકેલી કાઢતા હોય

ભાષણકલાના અપૂર્ણ તેમ ગમડાવ્યે જવા, અથવા એકધારા ગાયા સેવનથી થતા દોષ. જેવા બોલ્યે જવા, અથવા અસ્પષ્ટ કે અત્રાવ્ય

ઉચ્ચારવા, વગેરે દોષોવાળું ભાષણ નિષ્ફળ

થાયછે. માટે ભાષણકલા એ નટવર્ગને માટે તો અવશ્ય ફળવવાની કલા છે. એ ખરું કે ભાષણકલાનું અયોગ્ય અને અધૂરું સેવન કર્યાથી અસ્વાભાવિક ઘોષણા અને કૃત્રિમ ચેષ્ટાસહિત ભાષણ કરવાની ટેવ પડેછે. ઇંગ્લાંડમાં એક વખત આ અનિષ્ટ પરિણામ ભાષણકલાની શાળાને લીધે થયું હતું.

બેલાર્સ કહેછે:—

“ It (the Elocutionary School) is principally distinguished by pomposity of utterance, elaboration of emphasis, and pump-handle gesture.”*

“ ભાષણકલાની શાળાનાં મુખ્ય લક્ષણ બેલાર્સમાં દમ્ભમય આડમ્બર, શબ્દો ઉપર ભાર અયોગ્ય કૃત્રિમતાથી મૂકવાની ચાપચીપ, અને પંપનો હાથો સતત એક સરખો હલાવવાના જેવા હાથના ચાળા, એ છે. ”

Actor's Art ના પુસ્તક ઉપરથી જણાયછે કે ઇંગ્લાંડમાં ૧૯મા સૈકાના આરંભમાં વર્ષો સુધી ત્યાંની રંગભૂમિ ઉપર ઘોષણ.

યુક્ત ભાષણના એકધારા પ્રવાહનો જ રિવાજ હતો. કવિના શબ્દો અર્થ અથવા ભાવની તરફ લક્ષ આપ્યા વિના ગાનમય ધૂનમાં બોલ્યે જ જવાતા. એ કાળ ગયો છે અને ૧૯મા સૈકાના અન્ત્ય ભાગમાંથી ભાષણકલા બહુધા પૂર્ણ ગુણોમાં રંગભૂમિ ઉપર તો પ્રવર્તે છે.

આપણી ગુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર ભાષણકલાની કક્ષપના પણ હોય એમ હજી સૂધી જણાતું નથી. કાંતો કૃત્રિમતા આવે છે કે કાંતો નિર્જીવતા આવે છે. અને જ્યાં એ દોષ નથી આવતા ત્યાં નિત્ય જીવનની અતિવાસ્તવિક અને ભાવનાનો રંગ લાગ્યા વિનાની બોલવાની રીતિ નજરે પડે છે. ઈ. સ. ૧૮૮૦ ના શુભારમાં મુંબઈમાં એક નાટકમંડળી ઊભી થઈ હતી તહેમાં ઘણે ભાગે શાળા-ખાતાના શિક્ષકો-મહેતાજીઓ-હતા. એ લોકોની રંગભૂમિ ઉપર ભાષણપદ્ધતિ શાળાનાં છોકરાંને શીખવતા હોય હેવી ચીપાતી, કૃત્રિમ, અને આડઅરયુક્ત હતી. તે જોઈને મહારા એક મિત્રે હેવી રીત્યના સર્વ નટને 'મહેતાજી'નું જ ઉપહાસનામ બનાવીને આપ્યું હતું.

માટે નટવર્ગને ભાષણકલાનાં ખરાં તત્ત્વો જાણવા તથા એ કલા આચારમાં મૂકવા માટે એ કલાના ભાષણકલાના ખરા સેવન-અભ્યાસની આવશ્યકતા છે. ઇંગ્લેન્ડમાં નટવર્ગ થી દોષ ટળે છે. પ્રથમ ભાષણકલાનું શિક્ષણ નિયમસર લે છે.

એ શિક્ષણનું અનિષ્ટ પરિણામ અસ્વાભાવિક ધોષણાદિકમાં આવે છે એમ ઉપર કહ્યું છે તે માત્ર અયોગ્ય અને અધૂરા અભ્યાસ માટે જ છે. ખરોખર અને સર્વાંશે એ કલાનો અભ્યાસ કર્યાથી એ જ દોષો ટળે છે અને નવા ગુણ મળે છે.

ત્યારે ભાષણકલામાં મુખ્ય અંગ શાં છે તે દ્રેકમાં જોઈ જઈશું. આ કલા માટે અભ્યાસની જરૂર છે. અભ્યાસની આવશ્યકતા. ભાષણની કલા તો સ્વાભાવિક જ છે એમ માનવું એ દોષ છે. અભ્યાસને બળે માણસ પોતાની વાણી ઉપર હેવું તો પ્રભુત્વ મેળવી સકે છે કે પ્રથમ નહાના

મંડળનું પણ લક્ષ્યપૂર્વક શ્રવણ મેળવી ના સકનાર પુરુષ, અભ્યાસ-
બળે, હજારો માણસના શ્રોતામંડળને પોતાની છટાથી મોહપાશમાં
બાંધી દે. હિમોસ્થિનીસનો દાખલો સુપ્રસિદ્ધ જ છે. હેણે પોતાની
સ્વાભાવિક વાણીની ખોડ્ય અભ્યાસબળે સુધારી અને અન્તે દૃઢ
મુચ્છાબળ અને સતત અને અશ્રાન્ત અભ્યાસ વડે વક્તાઓમાં શ્રેષ્ઠ
બન્યો. આ રીતે ઘણા પ્રખ્યાત વક્તાઓ આરબલકાળમાં ખામીવાળા
હતા અને પછી શ્રેષ્ઠતા પામ્યાં છે. કારણ એ છે કે વાણીની ઉત્પત્તિ
કંઠરવના યન્ત્રની રીત્યના વ્યાપારમાંથી છે, આ કંઠરૂપી યન્ત્ર તે
એક અતિ સૂક્ષ્મ અને સુંદર વાદ્ય છે, અને હેના ધારણ કરનારની
વૃત્તિયોને પ્રતિધ્વનિ દે અને હેના શાસન પ્રમાણે સ્ફુરણ કરે એમ
હેને યોગ્ય સકાય છે.

માટે આ કલાનાં મુખ્ય અંગ ઉપર આવિયે. પ્રથમ શ્વાસનું
નિયમન છે. બનતા લગી હમેશાં નાકેથી શ્વાસ
બાષણકલાનાં મુખ્ય લેવાનો અભ્યાસ રાખવો, મ્હોએથી નહિં.
અંગ. શ્વાસના નિયમન ઉપર અવાજની ટકવાની
શક્તિનો આધાર છે. અને અવાજ ના ટકે તો પછી બધું બ્યર્થ.
આપણી અહિંની રંગભૂમિ ઉપર ખાસ લાંબાં
૧. શ્વાસનું નિયમન. વચનો બોલવામાં શ્વાસ બરાઈ જઈને આવકા
ખાતે બોલવાના પ્રકાર ધણીવાર નજરે પડે-
છે. અથવા હેને પરિણામે શ્વાસને અન્ય માર્ગે ચલવવાના પ્રયાસ-
માં એક જાતની કૃત્રિમ બાષણરીતિ પ્રગટ થાય છે.

બીજું શ્વાસના નિયમન માટે એ છે કે ધીમે ધીમે શ્વાસો-
મ્હવાસ કરવો, અને અવાજ ઉત્પન્ન કરવામાં શ્વાસને જોરથી છોડવો
નહિં, પરંતુ કરકસરથી શ્વાસનો ઉપયોગ કરવો, જેથી કંઠના સ્નાયુને
ધસારો ના પડોયે.

બાષણકલાનું બીજું અંગ સુશ્રવ્યતા છે. અવાજની ઉપર

પ્રભુત્વ મેળવનાર નટે જુદા જુદા ભાવને અનુ-
૨. સુશ્રવ્યતા. કૂળ ઉચ્ચ, નીચ, મધ્ય, નાદ સર્વે બરોબર સં-

ભળાય એમ બોલવું જોઈએ. પરંતુ નિત્ય વ્યવહારમાં
બોલવાના નાદ કરતાં રંગભૂમિ ઉપરના બોલવાનો નાદ ઉચ્ચતર જ જોઈએ.
સર હેનરી અર્વિંગ કહે છે કે પ્રાચીન નટોની સલાહ એ હતી કે
નાટકગૃહમાં સર્વથી પાછળની હારથમાં બેઠેલા લોકો સાંભળે એટલા
જોરથી નટે બોલવું જોઈએ; પરંતુ-સર હેનરી કહે છે-એમ કરવા
જતાં સર્વથી આગળની પંક્તિમાં બેઠેલા લોકોને નાદ અતિશય
ઉચ્ચ સ્વરનો લાગશે. આ બંને મુશ્કેલીમાંથી મુક્ત થવાય હેતુ નાદનું
ધોરણ રાખવું એ અભ્યાસ અને કલાજ્ઞાનથી જ પ્રાપ્ત થાય. તેમ
વળી વૃત્તાન્તને અનુસરીને અથવા ભાવસંચિત્તનના ક્રમને વશ થઈને
નીચે સ્વરે બોલવાનું હોય તે પણ નીચા સ્વરનું છે એમ ભાસ થાય
છતાં આખા નાટકગૃહમાં પાસે દૂર સર્વત્ર સંભળાય એમ અવાજની
કેળવણી રાખવી જોઈએ. એ પણ કઠણ કામ અને શ્રમસાધ્ય છે.
આ વિષયમાં ઇંગ્લાંડની રંગભૂમિ ઉપર પણ ખામી જોવામાં આવતી
હતી. પણ તે કાળ કેટલાંક વર્ષ પૂર્વનો છે.

ત્રીજું અંગ-ભાષણકલાનું-ઉચ્ચારણની શુદ્ધિ અને સુવ્યક્તતા
એ છે. શબ્દોના ઉચ્ચાર અશુદ્ધ અને ધ્વનિ
૩. ઉચ્ચારણની શુદ્ધિ સંભળાય પણ હેના જુદા જુદા અવયવ વ્યક્ત
અને સુવ્યક્તતા. ના સંભળાતાં એક બીજામાં શેળમેળ થઈ,
કાંઈ હુમ્મ થાય, કાંઈ પ્રધાન ગૌણ અયોગ્ય
રીતે થાય-એ દોષ ટાળવો આવશ્યક છે. સામાન્ય વાતચીતમાં ઘણા
ઉચ્ચાર આપણે ઉતાવળ વગેરેને લીધે અસ્પષ્ટ કરીએ છીએ, પણ
અભિનયમાં તેમ ના ચાહે. “ઝકારા મનમાં” ને બદલે ત્વરામાં
“ઝકારા” નમાં” એમ નહિં બોલાય.

પરંતુ ઉચ્ચારણના આ ગુણો સાચવવા જતાં એમ ભાસ ના
બલે જોઈએ કે માત્ર ગોખી રાખેલાં વાક્યોનો મુખપાઠ થાય છે. એ

છેડાના દોષમાંથી બચવું જોઈએ. એક જવાન નટે છટાદાર ભાષણ-થી શાખાશી લોકો તરફથી મેળવી હતી. તેને સર હેનરી અર્વિંગે કહ્યું:

“ એ ભાષણ શીખવા માટે હું તને હજી એક વર્ષની ગુદત આપું છું; તે દરમિયાન હેવો અભ્યાસ કર્ય કે તારા શ્રોતાઓને કાણુબર એમ જ ભાસ થાય કે ત્હેં આ ગોખીને તૈયાર નથી કર્યું.”

ઉચ્ચારણશુદ્ધિ તથા સુવ્યક્તતા સાધવા જતાં એક વળી ખીણું પેસે છેડે જવાનું અનિષ્ટ પરિણામ થાય-
૪. ચીપી ચીપીને બોલ- છે. તે ભાષણકલાના ચોથા અંગ તરફ આપણ-વાનો દોષ ટાળવો. ને આણે છે. તે એ કે વાક્યો તથા શબ્દો ચીપી ચીપીને કૃત્રિમતાથી બોલવાનો દોષ થઈ જાય છે; તે દોષ ટાળવો એ ચોથું અંગ છે. ઘણા પ્રખ્યાત નટોમાં એ ખામી કેક વખતે ઇંગ્લાંડમાં પણ આવતી હતી. આપણી અહિંની ગુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર એ દોષ જરાક વિશેષ જણાય છે.

એક ઉદાહરણ: ‘કહે છે’ ને બદલે ‘ક - હે-છે’, ‘કહો’ ને બદલે ‘ક - હો’ એમ અસ્વાભાવિક, કૃત્રિમ ઉચ્ચારણ થાય છે. આ દોષ માટે આપણી શાળાખાતાની કૃત્રિમ જોડણી બહુ ભાગે જવાબ-દાર છે. કેટલાક સુશિક્ષિત વક્તાઓ પણ આ દોષથી મુક્ત નથી.

આ ચાર અંગ—શ્વાસનું નિયમન, સુશ્રવ્યતા, ઉચ્ચારણશુદ્ધિ તથા સુવ્યક્તતા, અને અકૃત્રિમતા—તે વાણીનું બંધારણ, પાથો, છે. હવે વાણીને ગૌરવ, સૌન્દર્યાદિ અર્પિત ગુણો આપનારાં અંગ જોઈએ. એ અંગ :

(૫) દૃઢીકરણ અથવા ભાર (Emphasis).

(૬) વિરામ.

(૭) સ્વયંભૂતા.

(૮) કાલનિયમ.

અને (૯) સ્વરધટના.

પ્રથમ દૃઢીકરણ લખ્યે. ‘હું કાલ્પ પાણી પીશ.’ આ વાક્યમાં ‘હું’, ‘કાલ્પ’ અને ‘પાણી’ એ શબ્દો ઉપર પ. દૃઢીકરણ અથવા ભાર. જુદો જુદો ભાર મૂકવાથી જુદો જુદો અર્થ થશે. “હું કાલ્પ પાણી પીશ.” “હું કાલ્પ પાણી પીશ.” અને હું કાલ્પ પાણી પીશ.” એ બોલતાં ગર્ભિત નિષેધવિષય બદલવાથી

અર્થ બદલાય છે. તો ભાષણકલામાં ક્રિયા શબ્દ ઉપર ભાર છે, કેટલો છે, વગેરે સાચવે તો જ અર્થબોધ થાય, અને વાણીમાં મહત્ત્વ આવે. જોર્જ હેનરી ડ્યૂપ્રિસ કહે છે:—“દલીકરણ અને વિરામ એ ભાષણકલામાં કંઈકમાં કંઈક વિષય છે. સાધારણ ઓયડી-માં પણ કવિતા વાંચતાં થોડાક જ એ ગુણો સાચવી સકે છે, અને રંગભૂમિ ઉપર તો મુરફેલી બહુ વધે છે.” અને ફરિયાદ કરે છે કે ધણા નટો આ ગુણો વિના વાક્યો નિર્જીવ રૂપમાં ગગડાવી દે છે. દલીકરણનું સ્વરૂપ એક જુદી રીતે સચોટ બતાવ્યું છે. સૉલી (Solly) ના પુસ્તકમાં Coquelin (કોકેલીન) નું એક વચન જીતાર્યું છે તે આ:—

“To recite means to distribute the plane surfaces and the reliefs, the light and the shade. In other words reciting is modelling.”

(“પાઠ બોલી જવો હેનો અર્થ એ છે કે સપાટ ભાગો અને ઉચ્ચ ભાગોની, પ્રકાશ અને છાયાની, યોગ્ય ગોઠવણી કરવી. બીજા રૂપમાં કહેતાં, પાઠ બોલવો તે આકૃતિધટના છે.”)

સૉલીએ વર્મ્સ (Worms) ના અભિનયશિક્ષણનું એક દૃષ્ટાન્ત આપ્યું છે. એક ચાલાક શિષ્યે એકાદ ભાગનો પાઠ શુદ્ધ રીતે સુસ્વરથી, સ્પષ્ટતાથી, સ્વરધટનાથી, ઉચ્ચારી દીધો. વર્મ્સ કાંઈક પ્રસન્ન થયો દેખાયો, પણ અંતે કહ્યું:—“આમ બહુ પ્રયાસ, અતિ-અબ્યાસ, કામનો નથી. પ્રત્યેક શબ્દ પ્રધાનરૂપે પૂર્ણ અસરથી આગળ કરવાનો શ્રમ ત્હેં બહુ લીધો છે. પરંતુ આમ કર્યાથી કશી છાપ નહિં પડે. દરેક વાક્યમાં એક મુખ્ય, કૂંચીરૂપ, શબ્દ હોય છે, જેના ઉપર આખા વાક્યનો અર્થ આધાર રાખે છે. એ શબ્દ સરળ રીતે આગળ આણવો જોઈએ, એટલે બાકીના શબ્દો પોતપોતાનું સાચવી લેશે, એ શબ્દો તો માત્ર સ્પષ્ટતાથી અને સાદી રીતે બોલવાના છે.”

Legouvė નું વચન સોલી ઊતારી હેવા પ્રધાન કુચીરખી શબ્દ વિશે કહેછે:—

“ The important point is to distinguish it from the others, and, so to speak, raise it in the midst of them like a lighthouse which illumines its surroundings.”

(“ મહત્ત્વની વાત એ છે કે પ્રધાન શબ્દને બીજા શબ્દોથી વિલક્ષણ તરીકે બતાવવો, અને આસપાસના પદાર્થોને પ્રકાશ આપનાર દીવાદાંડીની પેઠે એ શબ્દને બીજા શબ્દોની વચ્ચે ઉચ્ચ સ્થાને ચઢાવવો. ”)

વિરામ—એ પણ એટલો જ આવશ્યક ગુણ છે. વાક્યમાં કિયે ઠેકાણે અને કેટલો વિરામ રાખવો એ ચાતુર્ય.

૬.—વિરામ. થી જ જણાયછે. કીનના વિરામચાતુર્યનું દૃષ્ટાન્ત પાછળ આપણે જોઈ ગયા છિયે. વિ-

રામની વખતે ભાવપ્રદર્શન કરવા સંબંધે મુખ્યચર્ચાના પ્રકરણમાં ચર્ચા થઈ ગઈછે. અહિં માત્ર ભાષણકલાના અંગ તરીકે જ વિરામની ગણના કરીછે.

સ્વયંભૂતા એ ગુણ તો અત્યન્ત આવશ્યક છે. ગોખેલાં વચનોનો મુખપાઠ કર્યાથી અસ્વાભાવિકતા ઉઘાડી

૭.—સ્વયંભૂતા. રીતે આવેછે. તેથી ઉલટું જાણે વચનો (મૂળ શબ્દો ગોખ્યા પણ નથી એ રીતે) પોતાની

મેળે જ પોતાના વિચારમાંથી ઉત્પન્ન થાયછે એમ ભાસ થાય ત્હારે આ સ્વયંભૂતાનો ગુણ દેખા દે. માત્ર ‘સ્વગત’ વચનોમાં જ સ્વયંભૂતા જોઈયે એમ નથી; અનેક પાત્રોના સંભાષણ વખત પણ એક પાત્ર બોલી રૂઢે કે તરત જ, વચમાં વિચાર કરવાને ક્ષણ પણ વિરામ આપ્યા વિના, બીજા પાત્રનું ભાષણ શરૂ થાય તો સ્વયંભૂતાનો ભાસ નથી ઉત્પન્ન થતો. Art of Acting નો લેખક ફ્રે-

છે:—“ ફેંચ નટે આ સ્વયંભૂતાની બાબતમાં બહુ ઉત્કૃષ્ટ હોયછે. જાણે તે ક્ષણે પોતાને સૂઝી આવ્યું હોય તેમ સર્વ વચનો એએ બોલેછે; એટલું જ નહિ, પણ જાણે ક્ષણભર અનિશ્ચયનો દેખાવ કરેછે, જાણે વિચાર અથવા શબ્દ (ગોખેલા શબ્દ સ્મરણમાં આવવા માટે નહિ, પણ સ્વયંભૂ રીતે) સોષતા હોય એમ. ”

બાળશુકલામાં કાલમાન સાચવવાનું કામ ખરેખરી મુશ્કેલીનું

છે. ધીમે બોલવું, છતાં ધીમું છે એમ ભાસ

૮. કાલનિયમ. ના થાય, પ્રત્યેક વચન સ્પષ્ટ અને શ્વાસનિયમ

સાથે બોલવું જેથી પ્રત્યેકની અસર થાય,

છતાં હેનાં અંગ્રામાં પરસ્પર પ્રમાણ-કાલમાન-સાચવવું, એ ચાતુર્યનું કામ છે. ધીમે બોલવાનું વચન હોય તેથી અતિમન્દતાનો ભાર જણાય એ ભયે નટ લોકો ઉતાવળ કરી દર્દને બોલેછે; પરંતુ તેથી ઇષ્ટ અસરનો નાશ થાયછે. બાવસંચલન, અથવા ઉચ્ચેરાયલી વૃત્તિ, બતાવતાં વચનનાં તાલમાન અને સ્વરનાં આરોહણ ઉપરથી પોતાનું પ્રભુત્વ નટે ખોઈ નાંખવું ના જોઈયે. હાવાં હાવાં તરવો સમજવાં રહેલાંછે, પણ આચારમાં આવવા માટે તો ઈશ્વરદત્ત કલાશક્તિની જરૂર વિશેષ છે; અભ્યાસની મદદ થોડે સૂધી જ રહોચી સકશે.

સ્વરધટના એ બાવપ્રદર્શનના સાધન તરીકે કાંઈક જુદી વસ્તુ છે તે પાછળ કહી ગયોછું. અહિં

૯. સ્વરધટના. બાળશુકલાના સંબંધમાં કાંઈક સંકુચિત,

કાંઈક બાહ્ય સ્વરૂપને સ્પર્શનારો, પદાર્થ સ્વર-

ધટના છે. બાળશુમાં શ્રવણસુભગતા પૂરનારો ગુણ એ છે. પરંતુ નિઃસાર, અર્થને પ્રતિકૂળ, અર્થને અનુકૂળતા ના સાચવનાર એમ થઈ જાય તો સ્વરધટના ભૂષણ મટી દૂષણ જ બનશે. અને અહિં પણ સ્વરધટનાથી હેવો ભાસ ના થવો જોઈયે કે ગોખેલાં વચનનું

પઠન થાયછે. ઉચિત અને નિર્દોષ સ્વરધટના તે માત્ર સાધનરૂપ છે, છેવટનું હલ્કય નથી,—એ વાત ભૂલી જવાથી આ અનિષ્ટ પરિણામ આવેછે.

ભાષણકલાનાં, ત્હારે, આ મુખ્ય અંગ છે. એ કલાની આવશ્યકતા રંગભૂમિ ઉપર ફેટલી છે તે નિત્યજીવન અને નાટ્યકલાના વિષય વચ્ચેનો રસવિષયક ભેદ ધ્યાનમાં રાખ્યાથી સમજાશે. અભિનયકલાનાં બીજાં અંગોની પેઠે વાણીમાં પણ, નિત્યજીવન એ અનુકાર્ય વિષય હોઈ પાયો હોવા છતાં, હેમાં ભાવનામય અંશ ઉમેરવાથી નિત્યજીવન અને કલામય પ્રતિબિમ્બ વચ્ચે ભેદ ઇષ્ટ છે. લૌકિક વ્યવહારમાં—નગર માર્ગમાં, બજારમાં, ઘરઘરાઉ મંભાષણમાં,—જે વાણીની રીતિ વપરાયછે તેની જ યથાવત્ત નકલ કરીને રંગભૂમિ ઉપર વાપરવાથી રંગભૂમિનું ગૌરવ નષ્ટ થાયછે, અને હલ્કાપણાનો કાસ થઈ. એ વાણીની પછાડી રહેલા વિચાર, ભાવ વગેરે અંશ ઉપર પણ ક્ષુદ્રતાની છાયા પડેછે. અભિનયકલાના સર્વાંશમાં વ્યાપનાર સ્વરૂપ, પાછળ કહેલું છે કે, ભાવ, અર્થ, પાત્રતા અને વાણીના અન્તસ્તત્ત્વનું ઉદ્ઘાટન કરવામાં સમાયુંછે. એ સ્વરૂપ આ વાણીને વિશે પણ યથાસંભવ લાગૂ પડેછે. ટેનિસને સુંદર શબ્દોમાં કહ્યુંછે:—શબ્દો—“half reveal and half conceal the soul within.” ‘અંદર રહેલા આત્મતત્ત્વને અડધા પ્રગટ કરેછે, અને અડધાં નિગૂઢ રાખેછે.’ અને—The Actor’s Art નો લેખક કહેછે તેમ—નટનો અધિકાર એ છે કે એ અંદર રહેલા આત્મતત્ત્વને પૂર્ણ રૂપે પ્રગટ કરાય એમ પોતાની સર્વ સાધનશક્તિયોનો ઉપયોગ કરવો. આ માટે શબ્દોનું માત્ર સંચાની પેઠે ઉચ્ચારણ કરી જવાથી સફલતા નથી આવતી. માટે જ ભાષણકલાથી સંધાતી ભાવનામય છાયા, અને નિત્ય વ્યવહારની ભાષણ રીતિથી ભેદ,—એ તત્ત્વો ફલિત થાયછે.

અકરણ ૮ મું.

નટ અને પ્રેક્ષક મંડળ વચ્ચેનો સંબંધ.

અભિનયકલાનાં સ્વરૂપ, અંગ, વ્યાપાર વગેરેનું દર્શન આપણે
કર્યું. પણ એ કલાનું ક્ષેત્ર, હેનો વિનિયોગ,
નટ અને પ્રેક્ષક મંડળ વચ્ચે સંબંધ. વિચારવાની જરૂર છે. કેમકે હેના પ્રવૃત્તિ-
હેતુને ધ્યાનમાં રાખીશું તો નટના કર્તવ્યનું

એક બીજું સ્વરૂપ પ્રગટ થશે. ચિત્રકાર, કવિ, વગેરે કલારસિક પુરુષો
અન્યને આનન્દ આપેછે, એ ખરું; અને
અન્યરંજન એ હેતુ. હેમાંના કેટલાકનું લક્ષ્ય વખતે એ અપ્રધાન

રૂપે પણ હશે; પરંતુ એ કલાઓની પ્રવૃત્તિ તો માત્ર પોતાનો જ આનન્દ,
એ કલાવિધાનમાં મળતો આનન્દ-એ હેતુથી જ થાયછે.

“ એક મનડું મુજ રંજવા
વિવિધવસન ધારું,
કે કવિજનચિત ચોરવા
ધરું રૂપ હું ચારુ. ”

એમ એ કલાને કહેવાનો હક છે;—ત્યાં અન્યનું આરાધન
મૌલ્ય રૂપે જ આવેછે, પ્રાસંગિક પરિણામ તરીકે,—હેતુ તરીકે નહિ.
બાકી મુખ્ય હેતુ તો—“ સુગન્ધ મુજ જે તે જ સુખડું મુજ, ત્યાં
રમું છન્દે ” એ વચનથી જ યથાર્થ પ્રદર્શિત થાયછે.

આમ કવિતા વગેરે કલાઓ ત્રિશે સંભવેછે. પરંતુ અભિ-
નયકલાની પ્રવૃત્તિ તો નટ અને પ્રેક્ષક મંડળ બંનેની અપેક્ષા રાખીને
થાયછે. નટ પોતે માત્ર પોતાના જ આનન્દ માટે ખેલ નથી કરતો;
જોકે સમર્થ કલારસિક નટને પોતાની કલા ઉપર નિર્વિકલ્પ પ્રેમ
આવશ્યક જ છે, અને તે વૃત્તિમાં પ્રેક્ષક વર્ગનો સંબંધ ક્ષણભર
લુપ્ત થાયછે. નટની કલા પ્રેક્ષક મંડળને આકર્ષવું, આનન્દ આપવો,
ઉત્તર કરવું, એ જોયા અને ઉદાર હેતુથી વ્યાપારમાં આવેછે.

એટલું જ નહિ પણ નટ અને પ્રેક્ષક મંડળ વચ્ચે ગૂઢ સમ-
જાવનો સંબંધ આવશ્યક છે;—આપણું રસશાસ્ત્રમાં રસની નિષ્પત્તિ
માટે સહૃદયની આવશ્યકતા મનાઈછે
નટ અને પ્રેક્ષક વચ્ચે તેમાં પણ આ જ તત્ત્વ છે. એ સૂક્ષ્મ
સમજાવ. સમજાવ વિના સારો અભિનય હોય તોપણ

પ્રેક્ષક મંડળનાં હૃદયનાં ઊંડાણને સ્પર્શ નહિ કરે. આ શક્તિ
નટમાં ઉત્સુકતા હોય તો પ્રાપ્ત થાયછે. નટ પોતે પોતાના પાત્ર-
સ્વરૂપમાં અન્તઃપ્રવેશ મેળવવાને ઉત્સુક હોય, તો પોતે રૂપાન્તર
કરવામાં તદ્દપતા ખરા અન્તઃકરણથી માનીછે એમ પ્રેક્ષક વર્ગને
મનાવવાનો, ખાતરી કરવાનો, પ્રથમ ક્રમ બરાયછે.

આ પ્રસંગ સંબંધમાં એક વિવેચકનું નીચેનું વચન સૂચક લાભશે:—

Sir Herbert Tree will miss one thing which has always counted for much with him when he makes his “appearance” as a cinema actor—to wit, the audience. No one has insisted more emphatically on the very real and potent character of the invisible bond which unites the actor with his hearers. Thus he tells how some years ago, when playing Hamlet, he found himself in that scene on the ramparts when he awaits the approach of the Ghost, gasping for breath and drenched with the dew of apprehension. “What a fool I am” he cried to himself. “My back is to the audience, the scene is in darkness. Why should I waste so much mental force?” Why not stand at rest, awaiting my cue with a cool pulse?” But a trial

quickly showed him his error. He had a difficulty to get back into the character and moreover he discovered that the scene did not grip the audience with the same intensity at all. He had broken the spell.×

આ ઊતારનો સાર એ છે કે—સર હુર્નટ દૂર નાટકમાં વેશ બજવતે પ્રેક્ષકો જોડેના સમભાવની જે પ્રેરણા મેળવતો હતો તે ‘સિનેમા’ માટે બજવતે હુમ થવાથી ક્ષતિ આવતી હતી. તેમ જ, હૅમ્ફ્રેટનો વેશ બજવતે પિતાના ભૂતની વાટચ જોતો એ અન્ધકારમાં અને પ્રેક્ષક મંડળને પીઠ કરીને કાટ ઉપર ઊભેલો તે વખતે હેને થયું કે પ્રેક્ષકો જોડે સંબન્ધ આ ક્ષણે અસાધ્ય છે, તો પછી મ્હારે કશો પ્રયાસ જ ના કરવો. પરિણામ એ થયું કે પાત્રસ્વરૂપમાં પ્રવેશ પુનઃ કરવામાં હેને મુશ્કેલી પડી, અને તે દૃશ્ય પણ પ્રેક્ષક મંડળનાં મનને વશ ના કરી સકયું—સમભાવનો ભદ્દ છૂટી ગયો.

કેટલાક એમ કહેછે કે—પ્રેક્ષક મંડળનો કેવળ અનાદર કરવો; હેમની સ્તુતિનિન્દાના ઉદ્દગાર તરફ લક્ષ પ્રેક્ષક મંડળનો અનાદર એ તત્ત્વની પરીક્ષા. જ ના આપવું, અને માત્ર પોતે પોતાની ભાવના સાચવીને અભિનય કરવો. આ મતની ઉદ્ધત ગર્વિષ્ઠતા ઉઘાડી જ છે;—અને ખરું જોતાં એ મત ધારણ કરનારા માત્ર ઢોંગ જ કરેછે. હેવો કાંઈ પણ નટ નથી, અને હેવો ના જોષ્યે, કે જેને પ્રેક્ષકના મનનું રંજન કરવાનો સ્તુત્ય લોભ ના હોય. એટલું જ નહિ, પણ નટનું જેમ નાટક રચનાર તરફ તેમ પ્રેક્ષક મંડળ તરફ પણ કર્તવ્ય જ છે. તેમ જ, પ્રેક્ષક મંડળનો અનાદર કરનાર નટ પોતાના કલામય વ્યાપારને મળતું એક ઉત્તમ ઉત્તેજન ખુવેછે. પ્રેક્ષક મંડળનો સ્તુતિનાદ એક કરતાં ચઢતો બીજો હેવો ચમત્કાર નટના અભિનયમાં ઉત્પન્ન કરેછે. સમ-

ભાવની આ પ્રેરણાશક્તિ અનુભવસિદ્ધ છે. સામાન્ય સંભાષણમાં પણ નિમ્ન વ્યવહારમાં એ સત્ય જણાઈ આવે છે. આપણે કોઈ જોડે વાત કરતા હોઈએ તે સમભાવથી સાંભળે નહિ, રુચિ દર્શાવે નહિ, તો આપણી વાત કરવાની ઇચ્છા, રુચિ, શક્તિ, સર્વ શિથિલ થઈ જાય છે.

આ કારણથી નટનું કર્તવ્ય છે કે પ્રેક્ષક મંડળનો સમભાવ મેળવવો. અને તે ક્યારે થાય ? પોતે પ્રમાણિક પણે વર્તે અને પ્રેક્ષક મંડળની દરકાર રાખીને પ્રવર્તે ત્યારે. બધી વાતો ગણનામાં લઈને પણ એટલું તો સિદ્ધ છે કે આખર પ્રેક્ષક મંડળ તે જ નટના કલા-વ્યાપાર માટે પ્રથમ અને અંતિમ ન્યાયાધિકારી છે.

પરંતુ એક જુદા અર્થમાં પ્રેક્ષકમંડળનો અનાદર ઇષ્ટ અને સફળ અભિનયને પોષક છે. પ્રેક્ષક મંડળને પ્રસન્ન કરવા માટે સારા અભિનયની અપેક્ષા છે, અને સારા અભિ-
પ્રેક્ષક મંડળનો અનાદર-હેનો નય માટે પ્રેક્ષક મંડળના અનાદરની અપેક્ષા
જુદો અને સારો અર્થ.

છે; અર્થાત, પ્રેક્ષક મંડળને આદર આપવા માટે અનાદર કરવાની જરૂર છે. આ વિરોધાભાસનો ખુલાસો 'સભા-ક્ષોભ ટાળવો' એ બે શબ્દોમાં મળશે. સારામાં સારા વિદ્વાનોને ધણી વાર સભાની વચ્ચે ઊભા થઈને ભાષણ કરવાની કસોટી વખત એક જાતનો ક્ષોભ થાય છે, ગભરાટ થાય છે, અને ધારેલું બોલાતું નથી, બોલેલું લથડતું બોલાય છે, વગેરે અવ્યવસ્થા થઈ જાય છે. આ દશાનું નામ 'સભાક્ષોભ.' એ સભાક્ષોભનું ઓસડ પ્રેક્ષક અને શ્રોતાના મંડળનો કેવળ અનાદર કરવો, જાણે એ છે જ નહિ એમ માની લઈને પ્રવૃત્તિ કરવી એ છે. આ અર્થમાં જ નટને વિશે પ્રેક્ષક મંડળનો અનાદર સ્વીકાર્ય બને છે. આ વસ્તુનું રસિક રહસ્ય-દર્શન એક સુંદર વાર્તાના પુસ્તકમાં એક સ્થળે કરાવાયું છે, તે ઊતારુંછું:—

“Dal”, she said, “ I do hate singing before that sort of audience (i. e. unsympathetic and unappreciative). It is like giving them your soul to look at, and you don't want them to see it. It seems indecent. To my mind music is the most *revealing* thing in the world. I shiver when I think of that song, and yet I don't do less than my best. When the moment comes, I *shall live in the song, and forget the audience.*”*

“ હેલ ! ”—એ બોલી, “ હેવા (અર્થાત્ સમભાવહીન અને અગુણુચ) પ્રેક્ષક મંડળની સમક્ષ ગાવું મહને ગર્હણીય લાગેછે. જાણે આપણો અન્તરાત્મા એઓ પ્રગટ જીવે તે આપણને મમતું ન ન હોય, છતાં હેમની સમક્ષ એ અન્તરાત્મા નિરીક્ષણ માટે ઉપસ્થિત કરવો ના હોય ?—એમ લાગેછે. મ્હારે મતે સંગીત તે દુનિયામાં સર્વોત્તમ આવિષ્કારક વસ્તુ છે. એ ગીતનો હું વિચાર કરુંછું ત્મ્હારે મહને ભયકમ્પ ઉત્પન્ન થાયછે, અને તેમ છતાં હું મ્હારો સંપૂર્ણ પ્રયાસ કરવામાં બિનતા આણુતી નથી. ગાવાની ક્ષણ આવશે તે વખતે હું એ ગીતમાં જ જીવતી હોઉં એમ કરીશ અને પ્રેક્ષક મંડળને વીસરી જઈશ. ”

જે વિચાર અહિં ગીતસંગીત વિશે કલા છે તે જ અભિનયને યથાવત્ લાગૂ પાડી સકાશે. અભિનયકલામાં પણ નટ પાત્રસ્વરૂપ-પ્રદર્શનની સાથે આત્મસ્વરૂપનું પણ આવિષ્કરણ કરેછે, અને તેમ કરવા માટે ક્ષણભર પ્રેક્ષક મંડળનું અસ્તિત્વ જૂઝવું એ એક ધૃષ્ટ સાધન છે.

* Extract from “The Rosary”, a novel by Miss Florence L. Barclay.

Chapter “Confidences”, p. 41.

આ અર્થમાંજ મદામ માલિબ્રાન (Madame Malibran) નામની ગાનારીએ કહેલું કહેવાયછે કે—“ ત્રોતાના મંડળની આગળ ગાતી વખત સંકાયદીનતા સાધવાનો મ્હારો ઉપાય એ છે કે જાણે હું બાગમાં ઊભી રહીને ગાઉં અને ત્રોતાજન તે બધા કેબેજના છોડ છે,—એમ કહ્યું. ” The Actor's Art ના લેખકે હાનો અવળો અર્થ લઈ આ ગાનારીને વિશે કલામાં સમાયલા સમભાવની પ્રેરણાનું અગ્નિ વગેરે આરોપી સખત શબ્દો લખ્યાછે. પરંતુ હું ધારુંછું સભાક્ષોબના પ્રતીકાર તરીકે જ આ કદવના હેતુે જરાક અરુચિર શબ્દોમાં મૂકી લાગેછે. એ પુસ્તકનો લેખક ખીજે સ્થળે એ જ સભાક્ષોબના ઉપાય માટે લખેછે:—

“The young actor should endeavour to be at his ease, and not to be morbidly conscious of what the audience may be thinking of his every movement. Watch a group of children at play; all their gestures are natural, unaffected, instinct with grace so long as they do not think they are being observed. The actor's art is to be, under the critical gaze of an audience, as natural as those children.” x

“ તરુણ નટે અસંકાયમય સ્વસ્થતામાં રહેવાનો પ્રયાસ કરવો જોઈયે, અને મ્હારી દરેક હાલચાલ વિશે પ્રેક્ષક મંડળ શું ધારશે હોનો વિચાર કરી અસ્વસ્થ ના થવું જોઈયે. છોકરાંનું ટોળું રમતું હોય તે ધારીને જોઈશું તો જણાશે કે જ્યાં સુધી—‘હમને કોઈ જુવેછે’—એમ હેમને ખબર નથી હોતી, ત્યાં સુધી હેમની બધી અંગચેષ્ટાઓ સ્વાભાવિક, ડોળ વિનાની, અને હાલિલથી અનુપ્રાણિત હોયછે.

* The Actor's Art P. 77.

x The Actor's Art P. 49.

નટની કલાનું સ્વરૂપ એ છે કે પ્રેક્ષકમંડળની તીક્ષ્ણ પરીક્ષક દષ્ટિ તળે રહીને પણ, આ છોકરાંના જેવા સ્વાભાવિક બનવું. ”

અર્થાત, ક્ષણભર પ્રેક્ષક મંડળનું અસ્તિત્વ જ ભૂલી જવું એ સલાહોબનો ઉપાય છે એમ એ લેખકનો જ અભિપ્રાય જણાય છે. અલખત, એટલી વિશિષ્ટતા છે ખરી, કે પ્રેક્ષક મંડળની દષ્ટિ છે એ વાત તદ્દન લુપ્ત નથી થતી. પરંતુ પ્રેક્ષક મંડળની દષ્ટિનું જ્ઞાન છતાં, જ્ઞાન ના હોય અને જે સ્વાભાવિકતા આવે. હેવી આણ્વી-એ વચનનો ફલિતાથ એ જ છે કે સ્વાભાવિકતા માટે ઇષ્ટ અસંકેય-સલાહોબના નાશ-સારું તો ક્ષણભર પ્રેક્ષક મંડળનું અસ્તિત્વ ભૂલી જ જવું જોઈએ.

આમ ના થાય તો, પ્રેક્ષક મંડળમાંનો એક જણ પણ તાકીને જીવે છે એમ અસ્વસ્થતાજનક ભાસ થયો પ્રેક્ષક મંડળની દષ્ટિ તરફ તો, નટનું આત્મસંવેદન આગળ પડશે, અતિશય લક્ષ રાખ્યાનાં અને કલામાં નિષ્ફળતા આવશે. ડટન ખોટાં પરિણામ.

કુક (Dutton Cook) એક દષ્ટાન્ત આપે છે. એડોલ્ફ નાઉરિટ (Adolphe Nourritte) નામનો પ્રખ્યાત ગાયક પારિસ ઓપેરા હાઉસમાં ૧૬ વર્ષ સુધી પ્રધાનપદ અને કીર્તિ ભોગવતો હતો. અંતે ધુપ્રે (Duprez) નામનો એક હેનો પ્રતિસ્પર્ધી દાખલ થયો એટલે પોતે રાજીનામું આપ્યું. અને જ્યાં પોતે જાય ત્યાં પ્રેક્ષક મંડળમાં ધુપ્રે છે એમ હેને ખબર મળે એટલે હેની શક્તિ જડ થઈ જતી, અને અવાજ સ્તબ્ધ થઈ જતો. આમ કાલક્રમે પોતે આત્મશ્રદ્ધા ખોઈ બેઠો, અને શ્રોતાજનના સ્તુતિનાદ થતા તે કંપડાગીથી પ્રેરિત હતા એમ કહવા લાગ્યો, અને આનંતર થઈ અન્તે એક દિવસ હેણે આત્મઘાત કર્યો.* પોતાની કલા ઉપર નિર્લિપ્ત પ્રેમ કરતાં પોતાના જીવપરાજીની દરકાર વધારે સમજ થવા દેવાનું આ પરિણામ આવ્યું.

ત્રહારે, સફલ કલાનિર્માણ માટે કલાનાં જાંચાં તરવેા ઉપર
પ્રેક્ષક મંડળનો આદર તેમ અન્યનિરપેક્ષ ભક્તિ રાખી નટે પ્રવર્તવાનું
જ આદર બંને ઇષ્ટ છે. છે; અને તેમ કરીને જે પરસ્પરવિરોધી

જણાતી વૃત્તિયોનો આશ્રય કરવાનો છે,—

સબાક્ષોભ ટાળવા માટે પ્રેક્ષક મંડળનો અનાદર, અને કથાપૂર્ણ અભિ-
નય સાધવા માટે અને હેમાં અન્યના સમભાવથી મળતા ઉત્તેજન
વડે ઉત્તરોત્તર વિશેષ કલાચમત્કાર ઉત્પન્ન કરવા સારું પ્રેક્ષક મંડળનો
આદર. આ આદરનું સ્વરૂપ નિર્વિકલ્પ હોય તો નટથી આત્મસં-
વેદનમાં ના પડીને સ્વસ્થતા જાળવી સકાયછે. એટલે એમ કે પ્રેક્ષક-

મંડળમાંથી અમુક વ્યક્તિ અથવા વ્યક્તિ-

પ્રેક્ષક મંડળનું સામાન્ય ગણ્ય પોતાના તરફ લક્ષ દેછે એમ બોધ
રૂપમાં જ નટને જાન થવું ના થતાં, માત્ર પ્રેક્ષક મંડળ સામાન્ય રૂપે,
જોઈયે.

અમુક વ્યક્તિપણથી અવિશિષ્ટ રૂપે,

લક્ષ દેછે એટલે જ ભાસ થાય હેવેા આદર ઇષ્ટ છે. મિસિસ
કેન્ડલ (Mrs. Kendal) નામની નટી કહેછે:—હું નાટકગૃહના
બધા પ્રેક્ષકોને જોઈ સકતી નથી; કોઈ પણ જોઈ સકે નહિ; પરંતુ
પ્રેક્ષક મંડળ સમસ્ત રૂપે આપણા ઉપર લક્ષ આપીને સાંભળેછે કે
નહિ, આપણે હેમનું ધ્યાન સંપાદન કર્યા જઈયે છીયે કે નહિ તે
આપણને અન્તર્જાનથી જ લાગી સકેછે. *

એ સ્પષ્ટ શબ્દોમાં કહેછે;—

“One’s feeling of the audience is more a
general impression than noticing particular persons.”

“ પ્રેક્ષક મંડળનું આપણને જાન થાયછે તે અમુક માણસ
તરફ લક્ષ જઈને નહિ પણ સામાન્ય રૂપે ભાસના આકારમાં
થાયછે. ”

અને આ રીતે જ પ્રેક્ષક મંડળના સમભાવની પ્રેરક શક્તિ કામ કરી સકે છે. એ નદી કહે છે:—

“ If an audience is very attentive to a play, they get the very best that an artist can give them ; whilst, on the contrary, if you feel the public are not with you, you become self-conscious and can do nothing.” x

“ નાટકના ખેલ તરફ પ્રેક્ષક મંડળ પૂર્ણ લક્ષ રાખે છે ત્યારે કલાત્મક નટ કનેથી હેનાથી અને તેટલો ઉત્તમ અભિનય હેમને જોવાને મળે છે; પણ, એથી ઉલટું, જો એમ નટને લાગે કે પ્રેક્ષક વર્ગ મ્હારી સાથે સંલગ્ન નથી, તો નટનામાં આત્મસંવેદન સ્પુરે છે અને એ કશું કરી સકતો નથી. ”

આ જોડા સત્યથી ભરેલો સિદ્ધાન્ત છે. પણ આપણે ક્યાં જીતરી પડ્યા ? પોતાને અન્ય કોઇ ધારીને જીવે છે એમ જ્ઞાન થાય તો

અન્ય જનના નિરીક્ષણ-થી થતાં જે પરસ્પર-વિકલ્પ પરિણામ-કૃત્રિમ-તા અને સર્વ કલા-વિધાન.

આત્મસંવેદન ઉત્પન્ન થઈ કૃત્રિમતા ક્ષિત થાય છે—એમ આપણે હમણાં ચોડીવાર ઉપર રમતમાં રોકાયલાં છોકરાંનું દૃષ્ટાન્ત લઈને બતાવ્યું. અને અહિં એથી કેવળ વિરોધી પરિણામ આણી જોયું કે અન્યજન

જીવે છે એ જ્ઞાનથી ઉત્તમ કલાવિધાન થાય છે, અને લક્ષપૂર્વક નથી કોઇ જોતું તે જ્ઞાનથી આત્મસંવેદન ઉત્પન્ન થાય છે. પરંતુ આ વિરોધાભાસ જ છે. અને પ્રેક્ષક મંડળનો આદર કરવો અને અનાદર પણ કરવો એ વિરોધાભાસી સૂત્ર ઉપર કહી ગયા હોનો ખુલાસો અહિં સમાયલા જોડા તત્ત્વમાં જડે એમ છે. અન્ય કોઇ જીવે છે—એ ભાસ અમુક વ્યક્તિના સ્વરૂપથી હોય, તો વ્યગ્રતા થઈ

આત્મસંવેદન ઉત્પન્ન થાય, પરંતુ અન્ય જોનાર અમુક વ્યક્તિ નહિં, પણ સામાન્ય રૂપે, નિર્વિકલ્પ રૂપે, રહેલું, જાણે સ્પર્શથી કે કોઈ રીતે જે'નું પ્રત્યક્ષ જ્ઞાન ના થાય હેવું ભાવનારૂપ, અન્ત-જ્ઞાનથી જે'નું અસ્તિત્વ અનુભવાય હેવું, પ્રેક્ષકમંડળ આપણને જુવે છે એ જ્ઞાનથી તો આત્મસંવેદનનો ક્ષોભ નથી થતો; અને ઉલટો એવો અનુભવ થાય છે કે નટ પોતે અને પ્રેક્ષકમંડળ સમસ્ત એ બંને સમભાવજનિત કોઈ રસિક વાતાવરણમાં, પ્રેક્ષક મંડળ અને નટનું રસમય અદ્વૈત.
રસપ્રવાહમાં, લીન થઈ તણાયા જાય છે, અને એકમીજથી ભિન્ન છે એ ભાન હુમ થઈ એક પ્રકારનું અલૌકિક અદ્વૈતસંવેદન ઉત્પન્ન થાય છે. આમ આ વિરોધાભાસનું રસિક દૃષ્ટિ સમાધાન છે.

હમણાં કહ્યું તેમ, પ્રેક્ષક મંડળનું લક્ષ નટ ઉપર નથી હોતું ત્યારે વ્યગ્રતા થાય છે. હેનો એક દાખલો પ્રેક્ષક મંડળનો સમભાવ ના હોય તો થતી અભિ-નયની વ્યગ્રતા. The Actor's Art ના પુસ્તકમાં છે; પ્રેક્ષક મંડળ તરફ નટનું કર્તવ્ય કીન (Kean) સંપૂર્ણ રીતે જાણી હેમને રંજન કરવા તરફ પૂર્ણ લક્ષ આપતો હતો. એક વાર લૉર્ડ અને લેડી કૉર્ક હેનો 'ઓથેલો'નો અભિનય જોવાને આવ્યાં હતાં, અને લૉર્ડ કૉર્ક અભિ-નયકલાનો સારો પરીક્ષક ગણાતો હતો. પરંતુ નાટક થઈ રહ્યા પછી કીનને એક મિત્રે બીજો દિવસે પૂછ્યું:—“ કેમ ? વિજય મળ્યા ? ” કીને ઉત્તર દીધો:—“ અરે, ભાઈ, નામ ના ઈશ્વર. હું તદ્દન દુઃખી થયો છું. હું ઓથેલોમાંના ઉત્તમમાં ઉત્તમ વૃતાન્ત મહારી સર્વોત્તમ કલાથી ભજવતો હતો, તે વખત લૉર્ડ અને લેડી કૉર્કનાં છોકરાં રમતો રમતાં હતાં અને આપણા લૉર્ડ અને લેડી કૉર્ક એથી ખુશ થઈને હસતાં હતાં. ”

પ્રેક્ષક મંડળના રસિક લક્ષથી નટને પ્રેરણા મળે છે એ આ અર્થમાંથી સિદ્ધાન્ત ફલિત થાય છે. આથી એક વિરુદ્ધ જ અનુ-

ભવનું-અપવાદ ૩૫-દેશ-ત Madam Tetrzzinf (માદામ તેત્રાઝિની)નું છે. હેણે Daily Mail નામના પત્રમાં પોતાના અનુભવનું સર્વિસ્તર વર્ણન આપ્યું છે.* ત્યાં પોતાના આરમ્ભકાળમાં લંડનમાં પ્રેક્ષક મંડળની હેતુ ગાયન શરૂ થતા પહેલાંની મુખ્યચર્ચાદિક કંટાળા વગેરેની જાણ તે વિશે એ કહે છે:—

“To a singer of my temperament an audience of that kind was a challenge—nay, an inspiration. I felt my artistic blood rise, as it were, and I poured all of myself into my song, seeking with every fibre of my being to sing my way into the hearts of that public which I had always heard was so hard to conquer, but once won, remained loyal for ever and a day. Whether I succeeded or not I leave to others to judge, but, as for myself, I noticed the bored looks gradually give way to expressions of surprise, then of interest and pleasure and delight.

I felt that a current of magnetism had established a connection over the footlights between my auditors and me. After that—well, there were no more rows of empty seats when I made my other appearances.”

“ મહારા જેવી સ્વભાવધટનાવાળી ગાનારીને આ પ્રકારનું આત્મમંડળ જાણે બીડું ઝડપવાને મૂકતું હોય એમ લાગ્યું, અથવા તેા હેતુ મંડળ પ્રેરણારૂપ બન્યું. જાણે મહારી કલાશક્તિમાં લોહી

* Times of India 10-3-07નામાં Daily Mailમાંથી ઉતારેલા છેખમાંથી.

ધર્મી આગ્યું એમ લાગ્યું, અને મહારા ગીતમાં મહારું અખિલ સ્વરૂપ મહેરેડી દીધું. મહેં હમેશાં સાંભળ્યું હતું કે હાલું મંડળ જીતવું બહુ મુશ્કેલ હતું, પણ એકવાર જીતાયું તો પછી ચિરકાળ ભક્ત બની રહેતું હતું; હેવા એ મંડળના હૃદયોમાં મહારા ગાયનથી પ્રવેશ મેળવવાને માટે મહારા જીવનના તન્તુએ તન્તુ વડે મહેં પ્રયાસ કર્યો. મહેને વિજય મળ્યો કે નહિં હેનો નિર્ણય બીજાઓને સોંપું, પરંતુ મહેને તો જણાયું કે એ મંડળમાં કંટાળાની મુખચર્ચા ક્રમે ક્રમે જતી રહી અને પ્રથમ આશ્ચર્યભાવની છાપ, પછી રસ પડ્યાની છાપ, અને છેવટે આનન્દ અને હર્ષની છાપ પ્રગટ થઈ.

“મહેને લાગ્યું કે રંગભૂમિની ધાર ઉપરના દીવાઓને ઓળંગીને મહારી અને મહારા શ્રોતામંડળની વચ્ચે કોક લોહચુંગક જેવી શક્તિના પ્રવાહે સંબન્ધ સ્થાપ્યો હતો. તે પછી—જસ, હું બીજા પ્રસંગોએ ગાવાને ઊભી રહી ત્યારે ખાલી બેઠકોની હારોનું દર્શન જ નહોતું.”

આથી જુદી રીતે, પણ કાંઈક એ જ રીતના અશ્રદ્ધાજનિત અસરકારના કારણથી, ન્યૂયોર્કમાં એ પ્રથમ ગાવા ઊભી થઈ તે વખત પ્રેક્ષક મંડળનો અનાદર હેને ઉત્તજક બન્યો હતો. હાલનાંની હેની કીર્તિ ન્યૂયોર્ક પહોંચી હતી—પરંતુ તેથી જ કરીને ત્યાંનું જનમંડળ આરમ્ભમાં અશ્રદ્ધાયુક્ત હતું. આથી પ્રથમ જરાક એ ગમરાઈ અને સલાક્ષોભને પરિણામે કંઈમાં કલુષતા જણાઈ. પ્રેક્ષક મંડળમાં નિરાશાનાં ચિહ્ન જણાયાં અને તે જ ક્ષણે, તે જ વૃત્તિ તે આ ગાનારીને ઉત્તેજક બની, હેને પાણી ચઢાવનાર બની. એ કહેછે:—

“ That moment of doubt was my salvation, for it banished all my timidity, and in an instant restored my mastery over my vocal chords and stiffened my resolution into the same aggressive courage I felt when I first gazed into those impassively unconcerned faces at Covent Garden.

The “Ah fors’ e lui aria” and the “Semper Libera” poured from my throat almost as though I had nothing whatever to do with the performance, and the only sensation I experienced was one of almost delirious artistic abandon and recklessness. The awakening came with a tumult and a suddenness that almost frightened me out of my wits.”

“અનિશ્ચિતપણાની એક ક્ષણ તે મહારા ઉદ્ધારનું મૂળ બની, કારણ કે તેથી મહારી સર્વ બીરુતા ચાલી ગઈ અને એક પળમાં મહારા નાદતન્તુઓ ઉપર પ્રભુત્વ પાછું સ્થપાયું, અને કૉલેન્ડ ગાર્ડન-માં શ્રાત્રમંડળના નિશ્ચેષ્ટ અને બેદરકાર મુખોમાં મહેં પ્રથમ ધારી ધારીને જોયું હતું તે વખતે જે ધસારે કરનારી હિંમત મહેં અનુભવી હતી તેવી જ હિંમતનું રૂપ મહારી નિશ્ચયરૂપિણી દલતાથી લીધું.

મહારા કંઠમાંથી ગીતપંક્તિયોનો પ્રવાહ હોવા તો ચાલ્યો કે જાણે એ પ્રયોગની સાથે મહારે કશો મંત્રબંધ જ ના હોય અને કલામાં મત્ત, આનન્દમય, આત્મવિસર્જન તથા પરિણામ તરફ નિતાન્ત ઉપેક્ષા-એ સિવાય મહેં બીજું કશું સંવેદન અનુભવ્યું નહિ. આ પ્રકારનું ઉદ્દેશોધન હેતુ તો ધસારાબંધ અને એકાએક આવ્યું કે ભયથી હું ઘેંલી જ બની ગઈ.”

અને પછી ન્યૂયોર્કને પણ આમ જાણ્યું તે સવિસ્તર વર્ણવે-છે. અહિં પ્રેક્ષક મંડળનો અનાદર અને આદર બંને તરતનું વિલક્ષણ મિશ્રણ છે.

આ અપવાદ રૂપ અનુભવ છે. પરંતુ તેથી ફક્ત તો એ જ થાયછે કે નટ અને પ્રેક્ષકમંડળ એ બે વચ્ચે સમભાવની સ્થાપના થાય ત્યારે જ સફળ કલાવિધાનની નિષ્પત્તિ થાય.

આ અર્થા ઉપરથી ખીજે પ્રશ્ન-પ્રેક્ષક મંડળ તરફ નટના કર્તવ્ય-
ના પ્રશ્નને પ્રતિરૂપ પ્રશ્ન-ઉત્પન્ન થાયછે,-
નટ તરફ પ્રેક્ષક મંડળનું તે પ્રેક્ષક મંડળનું નટ તરફ કર્તવ્ય. નટ
કર્તવ્ય. પ્રેક્ષક મંડળનો આદર કરવાનું મુખ્ય કારણ

એ જ છે કે પ્રેક્ષક મંડળના સમભાવથી કલા-
વિધાનને પોષણ મળેછે. એ ઉપરથી સ્થાન તરફ અર્થાત્ જ શક્તિ
થાય કે પ્રેક્ષક મંડળે નટના અભિનય તરફ સમભાવપૂર્વક ધ્યાન
આપવું. The Art of Acting નો લેખક કહેછે કે ધણું કરીને
નટ અને પ્રેક્ષક મંડળ બેમાંથી પ્રેક્ષક મંડળ વધારે કર્તવ્યપરાયણ છે.
આ ઇંગ્લાંડની સ્થિતિ છે. પરંતુ આપણી હાલની અહિંની રંગભૂમિ
ઉપર એ બાબત શોચનીય સ્થિતિ છે. નટવર્ગમાં જોયી કર્તવ્યબુદ્ધિથી
પ્રેરિત પ્રેક્ષક મંડળનો આદર વખતે વિરલ હશે. પરંતુ એ દોષ નથી
હોતો ત્યાં પણ પ્રેક્ષક મંડળ રંગભૂમિ તરફ કર્તવ્યમય થઈ ધ્યાન
દેતું નથી; એટલું જ નહિ, પણ ગડબડાટ, નાટકનાં ગાયનો નટવર્ગ
જોડે સૂર મેળવીને અથવા બેસૂરી રીતે (ધણે ભાગે બેસૂરી રીતે જ)
ગાવા મંડી જવું, વગેરે ધમાધમ ચાલેછે એ અનુભવ સર્વ રસિક
જનોને બેઠ ઉત્પન્ન કરનારો છે. મુંબાઈની રંગભૂમિ ઉપર વખતો-
વખત પ્રેક્ષક મંડળમાં ગડબડાટ રોકવાને હેમાંના કેટલાકને ‘ઓર્ડર’,
‘ઓર્ડર’ એમ ખૂમ પાડવી પડતી જણીછે, તે આ વિષયમાં અલગ-
સૂચક છે. એટલું જ નહિ પણ પ્રેક્ષક મંડળમાંથી અર્ધનિરક્ષર
જેવો વર્ગ-મેમન જાત્યના ન્હાના ન્હાના દુકાનદારો ફેરિયા વગેરે
ખાસ-ગડબડાટ ના હોય તો પણ ‘ઓર્ડર’, ‘ઓર્ડર’ કરીને તોફાન
માટે જ ખોટી ખૂમો પાડતા જોયાછે. અભ્યાસકાળમાં મુંબાઈમાં
આ જોઈને મ્હેં તથા મ્હારા એક મિત્રે એ ઉપરથી હેવા મેમનોનું
નામ જ “ઓર્ડર” પાડ્યું હતું. હાલ કાલાહલમય સ્થિતિમાં કિયો
સમર્થ નટ પણ પોતાની કલા ખીલાવી પ્રગટ કરી સકે ?

આપણે આહં અનેક કારણોને લીધે રંગભૂમિની પૂર્ણ કલા

ખીલી નથી. પરંતુ ઇંગ્લાંડની સ્થિતિ જુદી છે. છતાં ત્યાં પંથુ દોષ પ્રગટ થતા હતા. ઉપર કીન અને લોર્ડ કોર્કની વાત કહી. એથી ઉલટા પ્રકારનો અનુભવ કીનને જ એક વાર થયો હતો તે નોંધવા લાયક છે. સર જામ્સ એક્સરરીયનો અભિનય કીને પ્રથમ વાર કયો તે વખત હેના અભિનયમાં હેવો તો ભાવાતિરેકનો ઉત્કર્ષ આવ્યો હતો કે-નાટકગૃહની ગમ્મીર નિઃશબ્દતામાં એકાએક તીવ્ર ખૂમોના ઉદ્ગાર ઉપરા-ઉપરી પ્રતિધ્વનિત થવા લાગ્યા; એ શ્વાન્તિનો ભંગ મૂર્છા પામેલી સ્ત્રીઓને લઈ જવાના ગડબડાટથી થવા માંડ્યો; લોર્ડ આયરનને એક જાતનું તાણ આવી ગયું; “પિટ”માંના સર્વ લોકો એકે જથ્થે ઊભા થયા; નાટકગૃહના બીજા ભાગના લોકોએ એ કૃતિનું અનુકરણ કર્યું; અને ટોપીઓ અને રૂમાલો અપ્રતિભ ઉત્સાહથી ઊંચે વીંઝાવા લાગી તે સાથે આખા નાટકગૃહમાં સ્તુતિ-દર્શક તાળીઓની ગર્જના ઉપર ગર્જના વ્યાપી રહી. કીન આ અદ્ભુત ખેલ પછી ઘેર ગયો ત્યારે ‘લોર્ડ’ વર્ગને પૂજવૃત્તિથી જોનારી હેની સ્ત્રીએ પૂછ્યું:-“ કેમ, એડમંડ, લોર્ડ ઇસેક્સે એ વિશે શા અભિપ્રાય બતાવ્યો ? ” કીન બોલ્યો:-

“Damn Lord Essex, Mary, the pit rose at me.”

“જાંધો લોર્ડ ઇસેક્સ, મેરી, “પિટ”માંનું મંડળ મ્હારા માનાર્યે ઊભું થયું.”

પ્રેક્ષક મંડળ અને નટ એ બે વચ્ચે સમભાવજનિત અન્યોન્ય પ્રતિ આદરનું આ હિતમ ઉદાહરણ છે. નટ અને પ્રેક્ષક મંડળનો ત્યારે, આ બધી ચર્ચાથી જણાશે કે (સભા-સમભાવસંબન્ધ, એ જ ક્ષેત્રને અર્થે વ્યક્તિરૂપ પ્રેક્ષકોના અનાદરની ખરો સિદ્ધાન્ત. વાત ગૃહીત ગણીને કોરે મૂકતાં) ખરો સિદ્ધાન્ત એ જ છે કે પ્રેક્ષક મંડળનો સમભાવ સંપાદન

થાય હેવો-કલાવિધાનનાં તરવોનું બલિદાન આપ્યા વિના-આદર કરવો એ નટનું કર્તવ્ય છે-જેમ એ સમભાવ નટને આપવો એ

પ્રેક્ષક મંડળનું કર્તવ્ય છે તેમ. તો નટ અને પ્રેક્ષક મંડળનો આ પ્રકારનો રસનિષ્પાદક સંબંધ છે. પ્રેક્ષકવર્ગની પ્રેરક શક્તિ તથા આ વિષયમાં નટના કર્તવ્ય અને વ્યાપારનો અપૂર્વ મહિમા સર હેનરી અર્વિંગે સળળ શબ્દોમાં આલેખ્યો છે:—

“How noble the privilege to work upon these finer—these finest—feelings of universal humanity. How engrossing the fascination of these thousands of steady eyes, and sound sympathies and beating hearts which an actor confronts, with the confidence of friendship and co-operation, as he steps upon the stage to work out in action his long pent comprehension of a noble masterpiece ! ”x

“સમગ્ર મનુષ્યમંડળના આ સૂક્ષ્મતર—આ સૂક્ષ્મતમ—ભાવ ઉપર અસર કરવાનો અધિકાર કે'વો ઉદાત્ત છે ! કેાઈ ઉમદા ઉત્તમ કારીગરીની બનાવટવાળા ગ્રંથનું અન્તઃસ્વરૂપ યોતે મનમાં ગ્રહણ કરેલું તે લાંબો વખત સૂષી દાખી રાખેલું હોઈ અન્તે અભિનયની કૃતિમાં તે ઉદ્ભાવી કાઢવા માટે નટ રંગભૂમિ ઉપર પગ મૂકે છે તે વખતે, સુહૃદ્ભાવ અને અન્યોન્ય સાહાય્યની સદ્કારિતાથી ઉત્પન્ન થતા વિશ્વાસથી પ્રેરાઈ, નટની સમક્ષ જે હજારો સ્થિર નયનો, અને પરિપક્વ સમભાવની વૃત્તિયો, અને ભાવથી ઊછળતાં હૃદયો ઉપસ્થિત થાય છે, તેની મોહક વશીકરણશક્તિ કે'વી નટને તસ્લીન કરનારી હોય છે ! ”

પ્રકરણ ૯ મું

અભિનયકલાને સંબંધે કેટલાક આનુષંગિક પ્રશ્નો.

અભિનયકલાનાં કલાનિષ્પાદક તત્ત્વોની પરીક્ષા થઈ ગઈ. હવે અભિનયકલાને સંબંધે કેટલાક આનુષંગિક પ્રશ્નોનું અવલોકન કરવું ઇષ્ટ લાગે-
 અભિનયકલા સદાચાર- પોષક છે ?
 એ. અભિનયકલા સદાચાર, નીતિ, નું પોષણ કરવાને સમર્થ છે કે કેમ ? આ પ્રશ્ન પ્રથમ થઈછું. આ અતિશય કંટકપૂર્ણ પ્રશ્ન છે; હેમાં જાને પક્ષના મત ધારણ કરાવવાછે, અને જાને પક્ષમાં કાંઈ કાંઈ સારસ્ય જણાયછે. અભિનયકલાની આ અસર બે વર્ગ ઉપર થાયછે-(૧) પ્રેક્ષક વર્ગ અને (૨) નટવર્ગ. પ્રથમ પ્રેક્ષકવર્ગ લઈએ. નટનું સામર્થ્ય જનમંડળ ઉપર સારી અથવા નહારી અસર કરવાનું અતિશય છે, એ અનુભવસિદ્ધ છે. નટના આ અધિકારનો ઉપયોગ કેવી રીતે કરવામાં આવેછે તે ઉપર પ્રેક્ષક મંડળના આચાર ઉપર અસરનો આધાર રહેછે.

(Schlegel) શ્લેગેલ કહેછે:—

“ The privilege of influencing an assembled crowd is exposed to most dangerous abuses. As one may disinterestedly animate them for the noblest and best of purposes, so another may entangle them in the deceitful meshes of sophistry and dazzle them by the glare of a false magnanimity, whose vain-glorious crimes may be painted as virtues and even as sacrifices. Beneath the delightful charms of oratory and poetry, the

poison steals imperceptibly into ear and heart.”x

“ એકઠા મળેલા જનમંડળ ઉપર અસર કરવાના અધિકારનો અતિ ભયંકર દુરુપયોગ થવાનો સંભવ છે. ઉમદામાં ઉમદા અને ઉત્તમ કાર્યને અર્થે એક જાણુ નિઃસ્વાર્થ રીતે લોકોને ઉત્તેજિત કરે, તો બીજો માણસ વાફીલના કપટમય પાશમાં હેમને ગૂંચવી દે, અને ખોટી ઉદારતાના ઝગઝગાટથી ઝંખાવી નાંખે. અને એ ઉદારતામાં સમાયલા દમ્બી અપરાધીને સદ્ગુણોના આભાસ ખતાવે, એટલું જ નહિ પણ આત્મબલિદાન છે એમ દેખાવ કરે. વક્તૃત્વ અને કવિત્વની આનન્દજનક રમણીયતાની નીચે ગૂંદ રહેલું વિષ અલક્ષ્ય રીતે જનમંડળના કર્ણુમાં અને પછી હૃદયમાં છાનુંમાનું પ્રવેશ કરેછે.”

[આ ટીકા વસ્તુતઃ નાટકકાર અથવા વક્તાને અને પરંપરયા નટને, લાગૂ પડે છે.]

આમ અભિનયકલાનું પરિણામ પ્રેક્ષક મંડળ ઉપર સારું તેમ જ ખોટું થવાનો સંભવ છે. ઇંગ્લાંડમાં ષ્યુરિટન લોકો રંગભૂમિની વિરુદ્ધ હતા, તે હેના સદાચારને હાનિકારક વલણને લીધે. જર્વાઇનસ કહેછે તેમ શેક્સ્પીઅર અને તે પછીના સમયમાં ઓ નટીઓનો રિવાજ ના હોવાને લીધે નાટકગ્રન્થોમાં અતિશય છૂટને માર્ગ મળ્યો હતો; અને તહેનું પરિણામ પ્રેક્ષક વર્ગના આચારાદિક ઉપર અનિષ્ટ થવાના સંભવને લીધે આ ષ્યુરિટનોની વૃત્તિનો ખુલાસો મળેછે. તેમ જ નટવર્ગનો આચાર પણ અતિ ઉત્તમ નહોતો, -જે કે તે કાળની એકંદર સ્થિતિ જોતાં એ દશા ખાસ ઉત્કટ રૂપની ના ગણાય.

સારાંશ એ કે-નાટકગ્રન્થો અને નટવર્ગ એ સદાચારપરાયણ હોય તો પ્રેક્ષક મંડળ ઉપર સારી અસર નાટકગ્રન્થો તથા નટ થાય; એથી ઉલટી દશાનું પરિણામ ઉલટું વર્ગ સદ્વૃત્તિપરાયણ થાય. અને ખરું જોતાં રંગભૂમિ અને જન-હોય તો સારી અસર સમાજ એ બંનેનો અન્યોન્ય ઉપર વ્યાપાર થાય. હેવો ચાલેછે કે સામાજિક નીતિવિષયક

ધારણ અને ભાવના જેવાં હોય તહેવી છાપ પડવાની; માટે નીતિનું સાર્વાત્રિક વાતાવરણ મલિનતાથી મુક્ત હોય એ પ્રથમ આવશ્યક મર્યાદા છે.

અને રંગભૂમિની જે ઉત્તમ ભાવના હમણાં જ 'નટ અને પ્રેક્ષક મંડળનો સંબંધ' ના પ્રકરણને અંતે સર હેનરી અર્વિંગનાં જોસભર્યા વચ્ચેનાથી બતાવાઈ છે તે ભાવનાની સમીપ જેમ જેમ વધારે જવાશે તેમ તેમ રંગભૂમિનું નીતિવિષયક વાતાવરણ વિશુદ્ધ, ઉન્નતિ-કર, અને ઉદ્ઘાતકાવ ઉત્પન્ન કરનારું બનશે.

હવે (૨) નટવર્ગની નીતિ ઉપર અભિનયકલાની સારી માહીતી અસર લખયે. પાછળ ઇતિહાસદર્શનમાં નટવર્ગની નીતિ ઉપર આપણે જોઈ ગયા છીએ કે પ્રાચીનતમ સમયનાટ્યકલાની અસર.

ત્રી માંડીને નટવર્ગની સામાજિક પદવી, અને નીતિ સંબંધી સ્થિતિ, હલકા પ્રકારની જ મનાઈ છે. અહિંની આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર હજી એ પ્રકારની જ અનિષ્ટ દશા છે. ઇંગ્લાંડમાં વિશુદ્ધિનો પ્રકાશ પડવા માંડ્યો છે; જ્યાં સર હેનરી અર્વિંગ, મિસ એલેન ટેરી વગેરે જેવાં સામાજિક પ્રતિષ્ઠાવાળાં નટનટીઓનો ઉદ્ભવ છે ત્યાં પણ

કાંઈક હજી સુધારા માટે અવકાશ છે ખરો. આધુનિક ઇંગ્લાંડમાં પરંતુ નટના ધંધાને વિશે જોટલો નીતિની રંગભૂમિની વિશુદ્ધિ. શિશિક્ષતાનો ભય મનાય છે તેટલો છે નહિં.

એક સાધારણ ચિહ્ન લખયે. Stage-kiss-રંગભૂમિ ઉપરનું ચુમ્બન-તે લૌકિક ચુમ્બનથી ભિન્ન હોય છે, સ્પર્શહીન ચુમ્બનાભાસ હોય છે, -આ રંગભૂમિની મર્યાદા ઇંગ્લાંડમાં મનાય છે તે રંગભૂમિની નીતિની ભાવના અને ધારણ માટે અહીં સૂચક છે.

આપણા પ્રાચીન નાટ્યશાસ્ત્રમાં નિષિદ્ધ પ્રસંગો—યુદ્ધ, લગ્ન-
વિધિ, ભોજન વગેરે—કહેલા છે. તેમાં યુગ્મનો-
સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્રમાં પચારની પણ ગણના કરેલી છે. ઉપરની
યુગ્મનો નિષેધ. stage-kiss ની મર્યાદા કરતાં પણ આ એક
ક્રમ આગળ વધે છે. કૃત્રિમ યુગ્મનાભાસ,
આલિંગનાભાસ ઇત્યાદિ ઉપચારથી કાંઈક અમર્યાદા અને હેતુ
સંભાવી પરિણામ, હૃદયવિકાર—હેને પણ પ્રસંગ ના આપવાના
હેતુથી એ નિષેધ ધણે ભાગે થયો હશે એમ લાગે છે.

પરંતુ ઇંગ્લાંડની રંગભૂમિ ઉપર પાછા જઇએ. એક નટીનું
સફળતા સાચવવી એ વચન કેટલાંક વર્ષો ઉપર વર્તમાનપત્રોમાં
નટીના આત્મસંમાનથી આવ્યું હતું; તે આ પ્રમાણે:—
સાધ્ય છે.

“An erroneous popular idea of the stage is
that behind the scenes there is much social inter-
course. The very reverse is the truth. A perform-
ance is business, pure and simple, and a very
serious business it is indeed to the actors en-
gaged in it. During the time allowed between the
acts all is bustle. There is absolutely no time
for social intercourse.”

“રંગભૂમિ વિશે એક ભૂલ્યભરેલી લૌકિક કલ્પના હોવી છે
કે પડકારની પાછળ બહુ અન્યોન્ય વ્યવહાર ચાલે છે. સત્ય સ્થિતિ
એથી તદ્દન ઉલટી જ છે. નાટકનો ખેલ તે ધંધાનો વ્યાપાર છે,
કેવળ ધંધાનો જ વ્યાપાર, અને હેમાં રોકાયેલા નટવર્ગને મન તો
એ ખરેખરો ભારે મહત્ત્વનો ધધો છે. અંકોની દરમ્યાન આપેલા

અવકાશમાં સર્વત્ર કામકાજની ધામધુમ હોયછે. અન્યોન્ય વ્યવહાર માટે બિલકુલ પણ વખત મળતો નથી. ”

આ ખરું છે. પરંતુ તે છતાં પણ, રંગભૂમિની સાથે જોડાયેલાં બીજાં જોખમો છે;—નાટકના ખેલ અભિનયમાં અવશ્ય વખતે પડદા પાછળ વ્યવહારનો પ્રસંગ નથી આવતા પ્રેમપ્રસંગોની મળતો તે ઠીક, પરંતુ rehearsal (પૂર્વ-અસર. પ્રયોગ) વખત તથા તે પછી. સ્વાભાવિક રીતે પ્રસંગો ઉપસ્થિત થાય, તેમ જ અભિનયને અંગે જ શૂઝગાર રસના પ્રયોગની અસર હૃદયવૃત્તિ ઉપર થયા વિના ના રહે. આ શંકાનો ઉત્તર એ જ નટીના શબ્દોમાં કાંઈક મળેછે:—

“ I do not discuss the so-called ‘ dangers ’ of the stage, for there are none to the self-respecting young woman. If she conducts herself as a gentlewoman should, she meets with the same courtesy accorded to her everywhere. ”

“ રંગભૂમિના કહેવાતા ‘ભયો’ વિશે હું ચર્ચા જ કરતી નથી, કેમકે આત્મસંમાન રાખનારી યુવતીને સંબંધે એ ‘ભયો’ છે જ નહિં. સન્નારીએ વર્તવું જોઈએ તેમ જો એ પોતાનું આચરણ રાખે તો બધે મળેછે તહેવું જ માન અને સન્નતા હોને રંગભૂમિમાં પણ મળેછે. ”

આ તો સ્ત્રીઓ નટવર્ગમાં દાખલ હોય ત્યાંની વાત થઈ; પરંતુ પુરુષો જ સ્ત્રીવેશ લેતા હોય, ત્યાં પુરુષ નટોમાં સદા- નટવર્ગની નીતિનું સામાન્ય ધોરણ કલુષિત ચરણની શિથિલતા. હોય તહેવું શું? રંગભૂમિના ધંધા જોડે એ દશા જોડાયેલી જ છે.—આમ બાસ થાયછે.

અને છેક ભાસ નથી; વસ્તુસ્થિતિ હેવી જ છે. પરંતુ ભાસ એટલે
 છે કે એ સ્થિતિ રંગભૂમિના કલાસ્વરૂપનું
 એ અભિનયકલાનો દોષ પરિણામ નથી, માત્ર રંગભૂમિના ધંધા તરફ
 નથી. આજસૂધી જે વર્ગ દોરાયલોછે તે વર્ગની
 જ જ્ઞાન, કેળવણી, આચાર, ઇત્યાદિ સંબંધે
 નિકૃષ્ટતાનું એ ફળ છે.

તેમ જ, ધંધા તરીકે નહિં, પણ કલાપ્રેમથી જ નાટક ભજવ-
 વામાં કેટલાંક અનિષ્ટ પરિણામ થાયછે-ભજવનારાં સ્ત્રી પ્રરુપોનાં
 હૃદય ઉપર નીતિ સંબંધી શિથિલતાની છાપ પડવાનો સંભવ રૂઢેછે.
 આમ પણ વાંધો જતાવાયછે. પરંતુ હેમાં પણ અભિનયકલાને માથે
 જનમંડળમાંની વ્યક્તિયોની આચારશિથિલતાનો દોષ ઢાળી પાડવા-
 માં આવેછે.

માટે સર્વે પ્રકારને સારું-ધંધો સ્વીકારનાર નટ, કલાપ્રેમી
 નટ તેમ જ પ્રેક્ષક વર્ગ, સર્વેને સારું, રંગ-
 સદાચારનાં મૂળખીજ- ભૂમિની સંસ્થાનું પરિણામ ઇષ્ટ અથવા અ-
 કેળવણી, ધર્મબુદ્ધિ નિષ્ટ થવા માટે ધાર્મિક કેળવણી, આચાર-
 ઇત્યાદિની આવશ્યકતા. સંયમ, જ્ઞાન, કેળવણી, ઊંચી ભાવના, એ
 પ્રકારનાં તત્ત્વો ઉપર સર્વ આધાર છે. રંગ-
 ભૂમિને દોષ દેવો વાજખી નથી. એ ખરું કે રંગભૂમિ આચારાદિક
 ઉપર અસર થવા માટે પ્રસંગોનું દ્વાર ઊધારેછે; પરંતુ તેમ તો
 ખીજ અનેક સંસ્થાઓ માટે કહી સકાશે. ખરું જોતાં, અભિનય-
 કલાની ઊંચી ભાવના અને તત્ત્વોની ખરી પૂજા થાય તો પરિણામ
 ઉન્નતિકર જ છે.

રંગભૂમિ અને સદાચારના પ્રશ્નમાંથી સહજ ઉદ્ભવતો પ્રશ્ન
 રંગભૂમિ ઉપર પ્રવેશ કરવો ઇષ્ટ છે કે નહિં
 સ્ત્રીઓ અને રંગભૂમિ તે છે. હમણાં જ ઇંગ્લાંડની એક નટીનો
 મત ઉપર ટાંક્યોછે તે ઉપરથી જણાશે કે સદાચારને

વિશે ભય રંગભૂમિમાં ટેકવાળી અને મર્યાદા સાચી વર્તનારી સનારીને માટે તો ત્રિલકુણ નથી. તો એ અંશની ચર્ચા વધારે ના કરતાં,—ત્રીવેશ પુરુષો ભજવે અને સ્ત્રીઓ ભજવે એ બેના ગુણદોષની પરીક્ષા જરાક કરિયે.

જર્વાઇનસ કહેછે કે ઇંગ્લાંડમાં શૈક્ષણીકઅરના સમયમાં અને તે પૂર્વે સ્ત્રીઓ રંગભૂમિ ઉપર નહોતી આવતી સ્ત્રીઓ રંગભૂમિ ઉપર તે લાભકારક હતું; કેમકે નટવર્ગ તથા ના હોવાથી મનાતા લાભ. પ્રેક્ષકવર્ગ ખોટા ઇન્દ્રિયસુખના આસ્વાદનનાં પ્રલોભનમાંથી બચતા, અને નાટ્યવૃત્તાન્તના પ્રેક્ષકમંડળને ઇન્દ્રિય-સ્વરૂપ ઉપર મન વિશ્લેષ વિના સંલગ્ન રહેતું, સુખના પ્રલોભનનો ભય. પડદા પાછળની અયોગ્ય પ્રેમવૃત્તિયોનો ઉદ્ભવરહેતો જ હુમ્મ થતો, અને નટવર્ગની નીતિને ભયમાં આણુનાર પ્રસંગ ઉત્પન્ન નહોતા થતા. તે સાથે અભિનયકલામાં અતિશય ઉત્કર્ષયુક્ત વિકાસ-સ્ત્રીઓને રંગભૂમિ ઉપર સ્થાન ના મળવાને લીધે-થઈ સકયો. એક અભિનયકલાનો ઉત્કર્ષ. બીજી હાનિ એમ કહવાય કે—નાટકમાં શૃંગાર-રસને પ્રસંગે જે પ્રેમોપચારાદિક ભજવવા પડવાના સ્ત્રી નટીને પ્રેમપ્રસંગો-તેથી સ્ત્રી નટીને હૃદયવૃત્તિ ઉપર કાંઈને કાંઈ થી થતી અસર. સંસ્કાર પડી હેતી પેતાની સહૃદયતા અને ચરિતને બચનો સંભવ ઉત્પન્ન થાયછે.

આ વાંધાઓના ખુલાસા તેમ જ તહેના રહામેના ત્રાજવામાં મૂકવાની વાતો જોઈયે. સ્ત્રી નટી રંગભૂમિ એ કહેવાતા લાભના ઉપર આવી તહેના ફક્ત દર્શનાદિકથી જ ખુલાસા—અને તે રહામે પ્રેક્ષકવર્ગને અને નટને પ્રલોભનનો ભય મૂકવાના બીજા વિચાર. માનવો હેમાં, પુરુષવર્ગની આત્મસંયમની પુરુષભૂતિનો આત્મ-કેવળ અવગા કર્યા જેવું થાયછે. ખરે, સંયમ. ઓછામાં ઓછા સંયમ વાળા પુરુષને વિશે

પણ આ કલ્પના અપમાનપૂર્ણ આરોપ મૂકનારી જણાય છે. નટવર્ગની વાત ક્ષણભર કેરાણે રહી પણ પ્રેક્ષક વર્ગને તો નિકટ સંપર્કને અભાવે, માત્ર સૌન્દર્યના દર્શનથી જ ચક્રિત થતો કલ્પવામાં મનુષ્યજાતિની અન્તર્ગત ઊંચી વાસનાને અપમાન અપાય છે.

પડદા પાછળની પ્રેમવૃત્તિયોનો તો સમાધાન કરનાર ઉત્તર પાછળ જ આપણે એક અંગ્રેજ નટીના પડદા પાછળ પ્રસંગોને વચનમાં જોયો છે; કે રંગભૂમિ ઉપર એ માટે સમય જ નથી પ્રસોબન માટે વખત જ નથી મળતો, તો હોતો. પ્રસંગની વાત જ ક્યાં ? તેમ જ નટીની

હૃદયવૃત્તિ ઉપર અભિનય જોડે આવશ્યક પ્રેમપ્રસંગોના કુસંસ્કારના ભયનો ઉત્તર પણ એ નટીના વચનમાં સૂચવાયો છે. બધા આધાર નટવર્ગની હૃદયવૃત્તિ અને નીતિની ઉચ્ચ ભાવના ઉપર છે, એ ખરી કૂંચી છે. શેફરપીઅરના સમયમાં નટવર્ગને-સ્રી નટીઓ ના હોવાને લીધે-આચરણ સંજ્ઞા બચકારક પ્રસંગ ટળતા હતા એમ જર્વાઇનસ કહે છે-પરંતુ વસ્તુસ્થિતિ શી હતી. ? નટવર્ગનું આચરણ-એ ' પ્રસોબન ' નહોતું છતાં-કેટલું ચિથિલ હતું તે સુપ્રસિદ્ધ વાત છે.

જર્વાઇનસ કહે છે: સ્રીઓ રંગભૂમિ ઉપર ના હોવાથી નાટ્ય-કલાની ખીલવણી વધારે સખળ થઈ-એમ નાટ્યકલાની ખીલવણી લાભ ખતાવે છે. પણ એ લાભ હેના જ વચન આભાસરૂપ જ છે. ઉપરથી એટલામાં જ સમાયો છે કે છોકરા-

ઓને બાલ્યકાળથી અભિનયકલામાં પ્રવીણતા મળતી, તે માટે તૈયાર કરવામાં આવતા, અને તેથી નટવર્ગ માટે શિક્ષણનો પ્રસંગ વિશેષ વિસ્તીર્ણ થતો હતો. પરંતુ આ કાંઈ વિશેષ લાભ નથી. હાલના સમયમાં કેટલાં વર્ષોથી સ્રીઓ રંગભૂમિ ઉપર વેશ ભજવે છે તેથી બાલક નટ એ જાતિ બહુધા હુમ જ થઈ છે.

છતાં સર હેનરી અર્વિંગ, કીન, ગેરિક, વગેરે સમર્થ નટો કેમ ઉત્પન્ન થઈ સક્યા ? ઉલટો મહેને તો બાળક નટની સંસ્થામાં

હાનિનો જ માર્ગ લાગે છે. બાલક વયેથી જ સ્ત્રીવેશથી બાલક સ્વ-સ્ત્રીવેશ-તરુણ સ્ત્રીનો-વેશ, તેમ જ બીજા ભાવમાં અકાલે વિકાસ. વેશ લેવાથી, એ બાલનટોમાં અકાલે વિકાસ-

બુદ્ધિ, હૃદયવૃત્તિ, સામાજિક જ્ઞાન, ઇત્યાદિનો અકાલે વિકાસ-થવાથી અનિષ્ટ પરિણામ-કાંઈક ધૃષ્ટતા, કાંઈક સદ્-વૃત્તિમાં શિથિલતા, વગેરે પરિણામ-થતાં લાગે છે.

બીજું, આટલા લાભની સ્થાને મહોટી હાનિ જર્વાઇનસે કબૂલ કરેલા શબ્દોમાંથી જણાઈ આવે છે. જન-સ્ત્રીઓ ના હોવાથી સમાજને સદ્વૃત્તિ તરફ વાળવાનું કાર્ય નાટક-નાટકસાહિત્યમાં ને કરાવવું ઇષ્ટ હોય તો તો નાટકમંથોમાં નિર્લજ્જતા. અમર્યાદ શૃંગાર પણ ના જોઈયે. પરંતુ સ્ત્રીઓ વેશ ભજવતી નહોતી તેથી મર્યાદાનું

દબાવું ના રહ્યું અને શૈક્ષણીઅરના સમય પછી તો નાટકમંથો અત્યંત અમર્યાદ શૃંગારવાળા થયા એટલું જ નહિ, પણ સામાન્ય સભ્યમંડળમાં ઉચ્ચારાય નહિ હેવી ધૃષ્ટ વાણીનો આદર નટો કરવા લાગ્યા. જર્વાઇનસના શબ્દો લખાયે:—

“Dramatic poetry was in later times seduced by this custom to become still more bold and impudent.” *

શૈક્ષણીઅરના વખતમાં જ નાટકમંથોમાં લજ્જાની મર્યાદા ઓળંગાતી હતી, પરંતુ હેના કરતાં પણ વિશેષ રીતે—“ પાછળના વખતમાં આ (સ્ત્રીઓને રંગભૂમિ ઉપર દાખલ ના કરવાના) રિવાજથી નાટકનું કવિતાસાહિત્ય વિપથ માર્ગે દોરાયું હતું અને વધારે ધૃષ્ટ અને અમર્યાદ થયું હતું. ”

* Shakespeare Commentaries, p. 92; also see Encycl. Brit. p. 433.

અને હેમાં આશ્ચર્ય નથી. રંગભૂમિ ઉપર સ્ત્રી નટીઓની હાજરીમાં હેમના સહકારી નટોની હૃદયવૃત્તિના સ્ત્રી નટીની હાજરીથી સ્વરૂપને ઉન્નત કરવાનું અને સ્ત્રીઓ તરફ જાપજતો આત્મસંયમ. નાગરિક સંમાનવૃત્તિથી પ્રેરાઈ આત્મસંયમ શીખવવાનું સામર્થ્ય છે, તહેને વ્યાપારસ્થાન મળીને, અન્તે એ સ્થિતિનો પ્રસાધાત નાટકસાહિત્ય ઉપર પડી, એ સાહિત્ય કાલક્રમે વિશુદ્ધ બનેછે.

બીજું વિચારવાનું એ છે કે સ્ત્રીવેશ ધારણ કરનારા છોકરાઓ ઉપર પોતાના એ સતત વ્યાપારની સ્ત્રીવેશ ભજવનાર અસર અવશ્ય થવાની, અને તે હેમના પુરુષો-પુરુષોમાં ખાચલાપણનો ચિત્ત સ્વભાવ ઉપર પ્રત્યાધાત કર્યા વિના પ્રવેશ. ના રહે, અને અનેકવાર હેમના આચરણ ઉપર પણ અનિષ્ટ અસર થવાનો ભય રહેછે. સ્ત્રીવેશ લેવાનો ધંધો કરનારા નટોમાં ખાચલાપણું, નિત્ય ચેષ્ટાઓમાં પણ-પ્રવિષ્ટ થાયછે એ અનેકવાર જોધયે છિયે. ઇ.સ. ૧૯૦૩ માં એક મરાઠી નાટકમંડળીના ખેત્ર મહેં જોયા હતા, હેમાં અભિનય વગેરે ઉત્તમ હતું; એ મંડળીમાં એક નટ-સ્ત્રીવેશ લેનારો-હેવો તો સ્ત્રીરૂપ હતો કે એ પુરુષ છે એમ કંઈ સૂધી મહારા માન્યામાં આવતું નહોતું. મંડળીના માલિકને પૂછ્યું ત્યારે જ ખાતરી થઈ. હેના સ્ત્રીવેશના અભિનયમાં લાલિત્યાદિક અતિ સુધડ અને આકર્ષક હતાં; પરંતુ એ ગુણની પ્રાપ્તિ પુરુષોચિત સ્વભાવના બલિદાનથી મેળવી હતી; એટલે સૂધી કે રંગભૂમિ ઉપર પુરુષનો વેશ એ ભજવતો-કવચિત જ-ત્યારે હેને એ ફાવતો ના હોય, પોતે પોતાના સ્વભાવવિરોધી વાતાવરણમાં હોય, એમ લાગતું હતું, અને પ્રેક્ષકને લાગતું કે આ કામ સ્ત્રીએ પુરુષવેશ લીધોછે.

આ તો બહુ મોટી હાનિ નથી; કેમકે આ પરિણામ હમેશાં

થાય છે જ એમ નથી. એ જ મંડળીમાં ખીખ 'સ્ટ્રી-નટો' રંગ-ભૂમિની ખહાર, અથવા પુરુષવેશ ભજવતે સ્ટ્રીટથી અરપૂટ રહી સકતા હતા. અને સમર્થ નટ હોય તે તો ગમે તે વેશ ભજવે પણ પોતાની વિશ્વક્ષણતા ખોઈ ખેસતા નથી. The Actor's Artનો લેખક કહે છે તેમ:—

“Although the actor impersonates many characters, he never loses his own; but merely sinks it while on the stage.” §

“નટ અનેક સ્વરૂપો ધારણ કરે છે, પરંતુ તે પોતાનું આત્મ-વિશ્વક્ષણ સ્વરૂપ હુમ નથી કરતો; માત્ર રંગભૂમિ ઉપર પોતે હોય છે તેટલો વખત એ પોતાનું સ્વરૂપ-ધારણ કરેલા સ્વરૂપમાં-ડૂબાવી દે છે.”

પરંતુ એક ખીખ પ્રકારનું અનિષ્ટ પરિણામ સ્ટ્રીવેશ પુરુષો-ને આપવાથી થાય છે તે એ શબ્દોમાં જ સ્ટ્રીવેશ છોકરાઓ ભજવે પતવવું પડશે. જર્મીકનસ સ્ટ્રીનટીઓને તેથી થતા અવાચ્ય પ્રસંગે નાટકના પડદા પાછળ અનુચિત પ્રેમ-અનાચાર. વૃત્તિઓનો ભય રાખે છે, ‘છોકરા-નટી’ ઓને વિશે હેવા અને એથી પણ વધારે નિન્દા અને અવાચ્ય પ્રસંગોનો ભય તેટલો જ, અથવા તેથી વિશેષ છે.

પરંતુ એક વિશેષ મહત્ત્વની વાત એ છે કે સ્ટ્રીઓનો વેશ સ્ટ્રીઓ જ ખરી સફળતાથી ભજવી સકશે. સ્ટ્રીવેશ સ્ટ્રીઓ જ સ્ટ્રીજનોચિત કંઠરવ, લાલિય, ગૌરવ, અને યથાર્થ ભજવી સકે. હેવા અમર્ય ગુણો સ્ટ્રીજતિનું જ ખાસ ધન છે, અને તેથી એ ગુણોનું અનુકરણ કરવું અશક્ય છે. જર્મીકનસે જે દાખલા સફળ છોકરા-નટીઓના આપ્યા છે

(૨૬૯)

તે અપવાદરૂપ જ-અને તેથી સામાન્ય નિયમને સાબીત કરી
આપનાર-મણવા જોઈએ. સ્ત્રીઓ કને પુરુષવેશ સફળ રીતે બજાવ-
વાની આશા રાખિયે તો પુરુષો કને સ્ત્રીવેશના પૂર્ણ અભિનયના
સાફલ્યની અપેક્ષા રાખવી. અલબત્ત, યૂરોપમાં કેટલીક નટીઓ
હેમલેટ વગેરે પુરુષવેશ સમર્થ રીતે અને તદ્દપતા સાધીને બજાવે-
છે-હેતુ ઉદાહરણ પાછળ પ્રસંગવશાત્ આપણે જોયું છે. પરંતુ
આ વિપરીત પક્ષનો અપવાદ જ માનવાનો છે,

પ્રકરણ ૧૦ મું.

ધંધાધારી નટ વિ. કલાપ્રેમી નટ.

અભિનયકલાનો એક ખીજો આનુષંગિક પ્રશ્ન એ કલાની સિદ્ધિને અંગે હિતપન્ન થાયછે. કલાસિદ્ધિ ધંધાધારી નટ અને માટે અભ્યાસ અને ઇશ્વરદત્ત શક્તિ અને કલાપ્રેમી નટ. આવશ્યક છે જ; એ કલા સ્વયંભૂ છે તેમ જ અભ્યાસસાધ્ય છે. તો વધારે ચદ્દનો અભિનય ધંધાધારી નટો કરી સકે કે કલાપ્રેમી નટો એ સિદ્ધિ મેળવી સકે?—એ પ્રશ્ન જરાક જોવા લાયક છે. આ પ્રશ્નને વિશે અને પક્ષની તરફ દલીલો લાવી સકાશે. હેની તુલના કરવી સુઘ જનોને સોંપી એ દલીલો તથા તે વિશે થોડાક વિચાર આહિં રજૂ કરુંછું.

પ્રથમ ધ્યાનમાં રાખવાનું છે કે કલાપ્રેમી અભિનય પ્રાચીન કાળમાં જાણવામાં આવ્યો નથી. ઇતિહાસ-કલાપ્રેમી અભિનય એ દર્શનમાં એ આપણે જોયુંછે. શેક્સ્પીઅરના અર્વાચીન સંસ્થા છે. સમયની થોડી પૂર્વે નવીન રૂપે નાટ્યકલા

ઇંગ્લાંડમાં દાખલ થઈ તે વખતે યલ્ડિપિ નટ-વર્ગ સ્વતંત્ર રૂપે હતો તથાપિ નટનો 'ધંધો' એમ સ્પષ્ટ રૂપે સ્વીકારાયું નહોતું; નટમંડળીઓ રાજદરબાર અથવા અમીર હિમરાવના આશ્રય તળે રહી અભિનય કરતી હતી. મ્યુનિસિપાલિટી-ઓએ વારંવાર નટવર્ગની અમર્યાદાઓ રદામે હુકમો કાઢ્યા તે વખત રાજદરબારી નટવર્ગે પ્રિવિ કાઉન્સિલને અપીલ કરી તેમાં બચાવમાં રાજદરબાર માટે ભજવિયે છિયે તેમ જ હમારો ઉદર-નિર્વાહ પણ થવો જોઈયે એમ દલીલ મૂકી હતી, તેના જવાબમાં અધિકારીઓએ કહ્યું હતું કે—હલકા વર્ગની આગળ ખેલ કરવાની જરૂર નથી; ખાનગી મકાનોમાં ખેલ ભજવવા; અને ઉદરનિર્વાહને વિશે કહ્યું કે નાટ્યકલાને ધંધો બનાવવાનો રિવાજ કદી નથી.

આમ એક જાતની હામ બીડવાનો પ્રસંગ આવ્યો તે પછી રંગ-ભૂમિ દૃઢ પાયા ઉપર સ્થપાઈ અને નટવર્ગ નાટ્યકલા ધંધા તરીકે સ્વીકારીને વધારે ફળવવા લાગ્યા.* આ ઉપરથી એમ સમજવાનું નથી કે પૂર્વેની નટમંડળીઓ કલાપ્રેમી મંડળીઓ હતી. એ લોકો વાસ્તવિક રીતે ધંધા તરીકે જ ખેલ કરતા; માત્ર હેમનું આશ્રય-સ્થાન જનસમાજને બદલે રાજદરબાર અને અમીર વર્ગ હતા.

એટલે કલાપ્રેમી નાટ્યખેલ ઇંગ્લાંડમાં પણ અર્વાચીન કાળમાં જ-પાછલા ખે ત્રણ સૈકામાં-પૂરી રીતે પ્રગટ આપણા દેશમાં એ થયો લાગે છે. આપણા દેશમાં માત્ર ખંગાળા-સંસ્થા નહિ જેવી જ છે. માં કેટલાક વર્ષોથી કલાપ્રેમી ખેલને સારી રીતે આદર મળ્યો છે. બાકી કોઇ ઠેકાણે એ રિવાજ પ્રસિદ્ધ નથી. માત્ર કોલેજોના વિદ્યાર્થીઓ મુંબાઈ, સિંધ, પંજાબ, વગેરેમાં અંગ્રેજી તથા સંસ્કૃત નાટકો ભજવે છે-તે બાદ કરીશું.*

અભિનયકલા ઇશ્વરદત્ત શક્તિની અપેક્ષા રાખે છે એ ખરું, પણ અભ્યાસ વિના હેમાં પરિપૂર્ણતા આવતી એ સંસ્થાઓની ગુણ- નથી એ ધ્યાનમાં લેતાં લાગશે કે કલાપ્રેમી ધિક્કય વિશે સરખામણી. મંડળ તો માત્ર કવચિત્ પ્રસંગે ખેલ કરે, અને તેથી હેમને અભ્યાસનો લાભ ના મળે. આ કારણથી ધંધાધારી નટની કલા ચઢિયાતી હોવી જોઈએ એમ દલીલ બતાવાય. પણ વળી એમ પણ કહી સકાય કે ધંધાધારી નટવર્ગનો પ્રવૃત્તિહેતુ ઉદરનિર્વાહ હોઈ, કલાપ્રેમીની પ્રવૃત્તિ તો માત્ર કલા ઉપર પ્રેમથી જ ઉત્પન્ન થાય છે તેથી હેમનામાં ધંધા-

* Gervinus, Shakespeare Commentaries, p. 85.

* [હમણાં હમણાં કેટલાક કલાપ્રેમી પ્રયોગો થયા છે તે હજી આરમ્ભ-કાળની દૃશ્યમાં છે. તથાપિ તાજે જ દાખલો કન્હેયાલાલ મુનશીના “કાકાની શશી” નાટકના અભિનયનો છે, અને ત્હેમાં કેટલાંક પાત્રોની અસાધારણ કલાશક્તિ પ્રગટ થઈ હતી તે નોંધવા જેવી વાત છે. માર્ચ ૧૯૩૦]

ધારી કરતાં સારસ્ય વધારે આવે; જેમ કવિતા, વિદ્યાભ્યાસ, વગેરે-માં પ્રેમ તે અનન્ય હેતુ હોવાથી સાક્ષ્ય વધારે છે તેમ. તેમ જ કલાપ્રેમી ખેલ માટે હમેશાં કેળવણી, રસિક, વર્ગમાંથી જ બોલો દાખલ થવાના; અને ધંધાધારીમાં એ ગુણોનું દર્શન હમેશાં થતું નથી, એ કારણ પણ કલાપ્રેમીની તરફ જાય છે. પરંતુ આ દલીલ સર હેનરી અર્વિંગ, મિસ એન્નેન ટેરી, વગેરે અનેક ઉચ્ચ પંક્તિની કેળવણી, રસિકતા, વગેરે સંસ્કારવાળા નટ નટી જ્યાં ઉત્પન્ન થયાં છે તે દેશને લાગૂ નહિ પડે.

કલાપ્રેમી મંડળની સામાજિક પદની ધંધાધારી નટવર્ગ કરતાં બેશક ચઢતી જ હોય, એ તો સ્વરૂપસિદ્ધ જ છે. અને સતત સંપર્કના કારણથી ધંધાધારીની સહૃદયતાને જોખમ છે તેટલું કલાપ્રેમીને વિશે નથી એમ પણ કહેવાય.

આમ જુદી જુદી દલીલો અને પક્ષ માટે લવાય એમ છે.

પરંતુ હેનો ખરો ફાવો તો એ જ છે કે એ વાદનું ખરું સમા- અભિનયકલા એ કાંઈ જેવી તહેવી વસ્તુ ધાન. નથી, બાલકનો ખેલ નથી, -તહેમાં શક્તિને

ખીલવવાને અભ્યાસ, અધ્યયન, અવલોકન,

અનન્ય ભક્તિથી મનન, વગેરે આવશ્યક છે; અને તે માટે આ-કસ્મિક છૂટક પ્રસંગે ખેલ કર્યાંથી એ વ્યાપારને અવકાશ મળતો નથી; તેમ જ ધર્મજ્ઞાન, કેળવણી, ઝંઝા હૃદયસંસ્કાર, વગેરેથી ધંધાધારી નટવર્ગની ખરી ઉન્નતિ થાય ત્યારે એ કલા ત્રિશુદ્ધિના માર્ગમાં પ્રવેશ કરી સકે એ પણ જૂલવાનું નથી. કલાપ્રેમી મંડળમાં અનેકવાર અદ્ભુત શક્તિનાં પુરુષ સ્ત્રીઓ પ્રગટ થાય છે. અને એ કલાપ્રેમી અભિનયનો હેતુ તથા વ્યાપાર સંકુચિત-માત્ર પોતાના મંડળને વિનોદ વિષયક-હોય છે. આ રીતે જાને સંસ્થાનો વિષય કાંઈક જુદો જુદો હોવાથી, સ્વતંત્ર રીતે, વગર સ્પર્ધાએ જાને રહી સકશે; અને એ બે વચ્ચે ગુણાધિક્ય આગત તારતમ્ય તપાસવાનું પ્રયોજન રહેતું નથી.

પ્રકરણ ૧૧ મું.

નાટકનું બંધારણ અને રસિક પરિણામ.

અભિનયકલાનો વ્યાપાર જનમંડળ ઉપર-રસ નિષ્પત્તિ કરીને-
અસર કરવાનો છે, એ આપણે જોઈ ગયા
નાટકના બંધારણનો છિયે. એ વ્યાપારના સાક્ષ્ય માટે કલા-
રસિક પરિણામ જોડે વિધાનનાં ઊંચાં તરવોનો આદર આવશ્યક છે.
સંબંધ. એ કલાવિધાનને માટે પાયારૂપ સામગ્રી નાટક-
ગ્રંથો છે. એ નાટકગ્રંથોમાં કલાવિધાનને
મહદમાં આવે હેવા અંશો આવવા જોઈયે. આ દૃષ્ટિથી નાટક-
ગ્રંથોમાં પદ્ય અને સંગીતને પ્રવેશ આપવાના પ્રશ્નનું અવગોચન
અસ્થાને નહિં ગણાય. પદ્ય અને સંગીત અભિનયમાં રસપોષક
બનેછે કે અન્યથા થાયછે? આ પ્રશ્નનો ઉત્તર અસ્તિપક્ષમાં
અને નાસ્તિપક્ષમાં, અને બંનેના મિશ્રણમાં આપવાથી સંપૂર્ણતા
આવશે એમ લાગેછે. અંગ્રેજી નાટકોમાં blank verse કરતાં આગળ
વધનારું પદ્ય હોતું નથી; અને blank verse તે આપણાં પદ્યો જેવી
જેય અથવા અર્ધજેય વસ્તુ નથી. સંગીત પણ જવદ્ને જ
અને સ્વતન્ત્ર પ્રાસંગિક ગીત રૂપે જ આવેછે; તેથી ઉલ્લું સંસ્કૃત
અને આપણી હિન્દુસ્તાનની ભાષાઓમાં પદ્ય અને ગદ્ય મિશ્રણ
રૂપે, તેમ જ સંગીત પણ હેના બંધારણમાં જ પ્રવિષ્ટ થયેલું, ઘણું
ભાગે જોવામાં આવેછે. આ રીતે પાશ્ચાત્ય અને અહિંનાં નાટકો-
માં આ સ્વરૂપભેદ છે. તેથી રસનિષ્પાદનની શક્તિમાં એ બે
વચ્ચે કાંઈ ભેદ છે કે કેમ? આ પ્રશ્નોની પરીક્ષા રસ ઉપજાવે
એમ છે.

પ્રથમ પદ્ય લખ્યે. કવિતા પોતાના અન્તઃસ્વરૂપથી પદ્યમય
રચના, કોઈ પણ પ્રકારની, માગી લેછે એ

ભાવદર્શન માટે પદ્યનું
રૂપ આવશ્યક છે.

રસતત્ત્વનો સિદ્ધાન્ત છે. ‘ગદ્યકાવ્ય’ એ શબ્દમાં અન્તર્વિરોધ સમાયો છે. કવિત્વનું મૂળ ભાવસંચલનમાં છે; ભાવસંચલનનું રસિક પ્રતિ-
બિમ્બ પાડવાની સર્વ કોષ કલારચનામાં પ્રમાણના તત્ત્વની અપેક્ષા રાખે છે; શબ્દરૂપ કલારચનામાં એટલે કવિતામાં એ તત્ત્વ સંગીતકાવ્ય કરતાં પદ્યઅન્ધનું રૂપ લે છે. સંગીતકાવ્યને વિશે આ નાટકમાં પદ્યની આવશ્યક- પદ્યઅન્ધની આવશ્યકતા તીવ્ર રૂપે પ્રગટ થાય છે. તા કાંઈક શિથિલ છે. નાટ્યકાવ્ય-નાટક-માં એ આવશ્યકતા કાંઈક શિથિલ રૂપમાં જણાય છે; કેમકે હેમાં ભાવનું અળ, જ્યાંમાં વિશેષ હોય ત્હારે પણ, પસરાઈ ગયેલું, સંગીત-કાવ્યની પેઠે થોડા પ્રદેશમાં અર્કરૂપે તીવ્ર રીતે સમાઈ ગયેલું નહિં હેવું, હોય છે; તેમ જ વૃત્તાન્તનો અંશ હેમાં પ્રધાનભાગે હોઈ, હેમાં ત્રિવિધતા હોય છે. આ કારણથી સંગીતકાવ્યો જેવી પદ્યરચના નાટકના અંધારણમાં અપેક્ષિત નથી રહેતી, તેમ ઉચિત પણ નથી. પરંતુ નાટકમાં ભાવસંચલનનું તત્ત્વ મૂલગત હોવાને લીધે અમુક પ્રસંગોમાં તો નિત્ય વ્યવહારથી ભિન્ન ભાવનો ઉદ્ગાસ થવાની સાથે નિત્ય વ્યવહારથી ભિન્ન વાણીની-અર્થાત્ પદ્ય જેવી કાંઈક રચનાની-અપેક્ષા આપોઆપ ઉત્પન્ન થાય છે. અંગ્રેજી નાટકોમાં-ખાસ કરીને શેક્સપીયરનાં નાટકોમાં-આ ધોરણે જ પદ્યને સ્થાન મળેલું જણાય છે. પરંતુ અંગ્રેજી ભાષામાં blank verse ની વિલક્ષણ પદ્ધતિથી અંગ્રેજી નાટકને બહુ અનુકૂળ જગ્યા મળી ગઈ-

Blank Verse.

છે. સંગીતકાવ્યને ઉચિત અતિ પદ્યસ્વરૂપ પણ નહિં તેમ ભાવહીન ભાષાને ઉચિત ગદ્યસ્વરૂપ પણ નહિં હેવું, તેમ જ ગમ્ભીર ભાવને અનુરૂપ શરીર આપનારું, blank verseનું અંધારણ છે. x હેને મળતી રચના આપણા ગુજરાતી

* Schlegel કહે છે :—“The blank verse has this advantage, that its tone may be elevated or lowered; it admits

કે હિન્દુસ્તાનના સાહિત્યમાં હજી સૂધી મળી નથી, અને મળવી અસંભવિત છે. કવિ નર્મદાશંકરે હેમના ‘ દ્રૌપદીદર્શન ’ નાટકમાં હાવું

સાધન મેળવવાનો પ્રયત્ન કરી, *impassion-*

આપણામાં blank verse ed prose—ભાવમય ગદ્ય—ની રચના

ને પ્રતિરૂપ અંધારણુ દાખલ કરવાનું કર્યું હતું. પરંતુ એ રચનામાં

કશું નથી; તે માટે કવિ માત્ર વાક્યોના અન્તર્ગત શબ્દોના અનુક્રમમાં

નર્મદાશંકરના અક્ષર યોગ્ય અયોગ્ય ગમે તેવી ઉચલપાથલ જેવું જ

પ્રયાસ. સ્વરૂપ આબ્યાથી હેમાં ઇષ્ટ સફલતા આવી

નહિ; અને જરાક સ્મિત ઉત્પન્ન કરવાનું જ

પરિણામ થયું. [એ રચનાનો મોહ હેમને છેક હસનીય પ્રદર્શનમાં

તાણી ગયો હતો; ‘ દ્રૌપદીદર્શન ’ કિયે ઠેકાણે મળશે એ આત્મતી

પૂંઠાની પાછળ મૂકેલી જાહેર ખખરમાં પણ હેવી શબ્દક્રમની ઉચલ-

પાથલ કરી હતી !]

નાટકમાં પદના સ્થાન વિશે બોલતાં એ કહેવું જોઇએ કે

હાસ્યરસનાટકમાં પદને માટે ઉચિત પ્રસંગ

હાસ્યરસનાટકમાં પદ ભાગ્યે જ આવી સકે. પ્રાચીન ગ્રીકનાટકમાં તો

બહુ ઉચિત નથી. હાસ્યરસ નાટકોમાં પણ પદ જ આવતું હતું.

પરંતુ હેનાં કારણે જુદાં છે. + બાકી હાસ્ય-

of approximation to the familiar style of conversation and never forms such an abrupt contrast as that, for example, between plain prose and the rhyming Alexandrines."

(Dramatic Literature, p. 376).

+ Schlegel, Dramatic Literature, p. 179-180.

એ કહે છે :—“ The ancients, it is true, had no theatrical works in prose; this, however, may have arisen from accidental circumstances, for example, the great extent of their stage, in which verse, from its more emphatic delivery, must have been better heard than prose.” (P.179)

રસના તત્વને અનુકૂળ ગદ્ય જ છે; અને પદ્ય આવે તો તે પણ ગમ્ભીર કવિતાને અનુકૂળ રચનાથી ભિન્ન, અને સામાન્ય સંભાષણને સમીપ જણાય હેવી ભાષા હોવી જોઈએ; અને હેમાં વાર્તાલાપને પ્રયુક્ત, ગૌરવહીન, ઉદ્દાસમય, છતાં સુંદરતા ના તજે હેવો બનાવનારું સ્વરૂપ આવવું જોઈએ.

સંસ્કૃત સાહિત્યમાં નાટકનું બંધારણ ગદ્ય અને પદ્યથી મિશ્ર છે એ સુવિદિત છે. અને ગુજરાતી નાટકોનું સંસ્કૃત નાટકમાં ગદ્ય- સ્વરૂપ પણ તહેવું જ છે; અને હમણાં હમણાંમાં પદ્યની મિશ્રતા. સંગીતનાટકોમાં તો ગદ્યનો ભાગ માત્ર સંગીતોને પરસ્પર જોડનારા છૂટક અંકોડા જોડો જ હોય છે. સંસ્કૃત નાટકોમાં પણ ગદ્યમાં પદ્ય નહિં પણ પદ્યમાં ગદ્ય એમ બહુવાર જોવામાં આવે છે.

ઉપર કહ્યું તેમ અંગ્રેજી અને ગુજરાતી નાટકોની વચ્ચે સ્થિતિનો ફેર છે; અંગ્રેજીમાં blank verse ગદ્યમાયો પદ્યમાં અદૃશ્ય છે તહેવું સાધન ગુજરાતીમાં નથી. અને પાછળ રીતે સંક્રમણ. બતાવ્યા પ્રમાણે નાટકના ભાવબળના યોગ્ય દર્શન માટે પદ્યમય રચનાની તો અપેક્ષા છે

“Even in versified comedy, the language must, in the choice of words and phrases, differ in no respect, or at least in imperceptible degree, from that of ordinary life; the licenses of poetical expression, which are indispensable in other departments of poetry, are here inadmissible. Not only must the versification not interfere with the common, unconstrained, and even careless tone of conversation, but it must also seem to be itself unpremeditated. x x x x In comedy the verse must serve merely to give greater lightness, spirit and elegance to the dialogue.” (P. 180).

જ. તેથી આપણાં નાટકોમાં પદભાગ ગદ્યભાગથી જરાક જલદી જુદો પડી જાય એમ આવેછે. ગદ્યમાંથી પદમાં સંક્રમણ અદશ્ય રીતે, સરલતાથી, સ્વાભાવિક રીતે થઈ જવું જોઈયે. આ સિદ્ધિ અંગ્રેજીમાં, ઉપરના લાભને લીધે, સુકર છે. ગુજરાતી, સંસ્કૃત વગેરેમાં તેમ નથી. તેથી કરીને એ પ્રકારના સંક્રમણ માટે ગદ્ય અને પદની વચ્ચેના વિરામમાં કથાચાતુર્યની ગોઠવણી થવી જોઈયે. આ દૃષ્ટિયે જોતાં, ગદ્ય પૂરું થઈ પદ અરંભાતાં ‘પરંતુ’, ‘જેમકે’, ‘અને’, ‘અપિચ’, ઇત્યાદિ પ્રસ્તાવક શબ્દો આવવાથી કાંઈક રસેન્દ્રિયને ક્ષોભ લાગેછે.

બાકી ગદ્ય અને પદના મિશ્રણથી આભાસ અનુચિત

સંમેલનનો થાયછે એમ બાધ તો આણવો વાજબી

ગદ્ય અને પદ સાથે રહી નથી લાગતો. પદનું અસ્તિત્વ લાવની સાથે સકવાની સુઝાય તથા જોડાયલું હોઈ રસનિષ્પત્તિ માટે આવશ્યક જ બાધહીનતા.

છે. તેમ નાટકમાં વૃત્તાન્તભાગ હેવા અનેક વાર આવવાના જ કે જેમાં પદ જેટલો

છલ્લાસ માગી લેવાતો નથી અને ત્યાં ગદ્ય જ ઉચિત અને; નહિ તો પદ હસનીય બની જાય. આ કારણથી ગદ્ય અને પદને નાટકમાં તો સાથે રહ્યા વિના છૂટકો નથી. તો એ એકત્ર સ્થિતિમાં જેમ અન્યોન્ય વચ્ચે રસવૃત્તિ સંબન્ધે આધાત ના આવે તેમ ઉત્તમ રચના. અને તે શિવાય ગદ્યપદના મિશ્રણથી બીજી ક્ષતિ ગણવાની નથી. આ મિશ્રણ પરંપરાગત સંપ્રદાયરૂપ

દીર્ઘ પરિચયથી એ બનેલુંછે; તેથી દીર્ઘ પરિચયથી આપણી મિશ્રણથી ક્ષતિ નથી લાગતી. પ્રજાને એ ક્ષતિકર બનતું નથી. તેમ જ, દશ્ય-રચના વગેરે સંબન્ધે કેટલીક સ્થિતિયો પ્રેક્ષક

વર્ગે માની લેવાનીછે, તે પ્રમાણે આ ગદ્ય પદના મિશ્રણમાં પણ એ જેનો વિરોધ, તેમ જ પદમાં વિચારો દર્શાવવાની કેટલીક વાર જણાતી અસ્વાભાવિકતાનો ભાસ,—એ પ્રેક્ષકમંડળે જુદી જઈ, રસ-

નિબ્ધતિના વધારે મહત્ત્વના કાર્ય માટે, એટલો સાહિત્યનો કલ્પિત નિયમ (literary fiction) સ્વીકારવાનો છે. એટલું કહેવું જરૂરનું છે કે ગુજરાતી નાટકમાં અનેક વાર પદ ઉપરાંત સંગીતકાવ્ય (lyric)ના રૂપનાં પદ જરાક સંક્રમણની સરલતા તોડીને અને બહુવાર અસ્થાને અને વારંવાર આવેછે, તે નાટકના સ્વરૂપની વિરુદ્ધ છે.

મદ અને પદના મિશ્રણની રહામે વાંધા લેનારને (Schlegel) શ્લેષલતા સચોટ શબ્દોમાં ઉત્તર મળી સકે છે :—

“Many scenes are wholly in prose, in others verse and prose succeed each other alternately. This can only appear an impropriety in the eyes of those who are accustomed to consider the lines of a drama like so many soldiers drawn up rank and file on a parade, with the same uniform, arms, and accoutrements, so that when we see one or two we may represent to ourselves thousands as being every way like them.” x

“ ધણા પ્રવેશો મદમાં જ હોયછે અને ખીલઓમાં મદ અને પદ વારાફરતી આવેછે. આ પ્રકાર જે લોકોની દૃષ્ટિએ અનુચિત જણાતો હોય તેઓને એમ જ ધારવાની ટેવ હશે કે જાણે નાટકની પંક્તિયો તે બ્યૂહરચનામાં લાંબી ને પહોળી ગોઠવાયલી યોદ્ધાઓની પંક્તિયો જ હોય, એક જ હેમનો પહેરવેશ, હથિયાર વગેરે સાજ પણ એક જ, જેથી કરીને એક બેને આપણે જોઈએ તો બાકીના હજારોનું સ્વરૂપ તે જ નમૂનાનું આપણને લાગે. ”

હવે નાટકના અંધારણમાં સંગીતનું સ્થાન જોઈએ. ગ્રીક

‘કોરસ’નું સંગીત, અથવા જૂના વખત-

નાટકના અંધારણુમાં માં દક્ષિણી નાટકો જેવું જ સૂત્રધારના સંગીત. ગાયકમંડળનું સંગીત, આ ચર્ચામાં અપ્રાસંગિક છે. ગ્રીક ‘કોરસ’નું સ્વરૂપ એક રીતે ગ્રીક ‘કોરસ’ વગેરેનું વિલક્ષણ હતું. હેમના ગાયનમાં પ્રગ્નના અને વિલક્ષણ સ્થાન. માનવગતિના મતનું અને સમભાવનું પ્રતિબિંબ થતું; અર્થાત્ એ એક ભાવનામય પ્રેક્ષક જ બનતું. વૃત્તાન્તમાંના હૃદયભેદક બનાવોથી થતી અસરને એ મૃદુતા આપતું, અને પ્રેક્ષકના હૃદયના ભાવસંચલનને સંગીત અને કવિત્વના રૂપમાં આકૃતિ આપી, પ્રેક્ષકને ચિન્તનના ઉચ્ચ પ્રદેશમાં ચઢાવતું.* આ સ્વરૂપ ધ્યાનમાં લેતાં ‘કોરસ’નો નાટકોની સાથે વિલક્ષણ, સૂક્ષ્મ અને ભાવનામય સંબંધ હતો. દક્ષિણી નાટકોમાંના સૂત્રધારના ગાયકમંડળનું આ પ્રકારનું સૂક્ષ્મ અને રસિક સ્વરૂપ નહોતું, એ તો સંગીતાકારમાં આખ્યાન ગાતું અને નટવર્ગ હેનો ગદ્યમાં અનુવાદ કરતા,—બસ એટલું જ. અર્થાત્, આપણા પ્રસ્તુત વિષયમાં આ સંગીતોને બાતલ કરવાનાં છે.

આપણી આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર સંગીતની સ્થિતિ જુદી જ રીતની છે. હેમાં બે પ્રકાર છે. એક, સંસ્કૃત આપણી રંગભૂમિ ઉપર નાટકના જેવા અંધારણુનાં નાટકો—જેવાં કે સંગીતનું સ્થાન. ‘કાન્તા’, ‘સાર શાકુન્તલ’, ‘દ્રાપદીદર્શન’, ઇત્યાદિ. એ નાટકોમાં સંગીતનો અંશ મ્હોટો છતાં, કેવળ સંગીતમય જ બધી ઘટના નહિ હોવા પ્રકાર. બાળે, સંગીત તે પ્રધાનભૂત હોઈ સર્વ વૃત્તાન્ત-
(૧) સંગીતને અંશ નો મ્હોટો ભાગ સંગીતમાં જ આવે, અને સંયમિત. સંગીત માટે જ બધી રચના થઈ હોય—હેવાં નાટકોનો પ્રકાર. આ બીજા પ્રકારનાં નાટકો-

(૨) સંગીત નાટકભાગને એ જ હમણાં દસ પંદર વર્ષથી રંગભૂમિ ઉપર આક્રમણ કરે હેવી આક્રમણ કરી રંગભૂમિને તાબે કરી લીધી છે. સંગીતની પ્રધાનતા. અસલ આરમ્ભ કિર્લોસકરના 'સંગીત-શાકુન્તલ' જેવી રચનાઓથી થયો હતો; હેમાં પ્રથમ સંગીતનાટકોની સંગીતનું પ્રાધાન્ય છતાં કાંઈક નિયંત્રણમાં રચના: 'ઓપેરા'નું અર્થ હતું, હવે તો સંગીતને ઉપરલવ થઈ ગયો-અનુકરણ. છે. આ પ્રકાર તે અંગ્રેજી 'ઓપેરા' (opera)-ની નકલ કરવાના ઉદ્દેશથી શરૂ થયો હતો. 'ઓપેરા' અને સંગીત-પરંતુ હામાં અને પાશ્ચાત્ય ઓપેરામાં મૂલ-નાટકોમાં મૂલગત ભેદ. ગત ભેદ છે. ગ્રીક કરુણરસ નાટકોમાં નૃત્ય અને સંગીતનો અંશ હતો તે 'ઓપેરા' જેવો નહિ. ગ્રીક નાટકનો મુખ્ય ઉદ્દેશ કવિતાનો હતો, અને બીજા બધા અંશ ગૌણ હતા. 'ઓપેરા'માં એથી ઉલટું હોય છે; કવિતા અતિ ગૌણ ઉપસામગ્રી છે, જુદા જુદા ભાગને એકત્ર રાખવાનું એ સાધન માત્ર હોય છે; અને 'ઓપેરા'નાં બીજાં વધારે સંમાનિત અંગોની આગળ લગભગ લુપ્ત થઈ જાય છે. શ્લેગેલ (Schlegel) કાંઈક કટાક્ષયુક્ત સખળ શબ્દોમાં કહે છે :—

"The best prescription for the composition of an opera is, take a rapid poetical sketch, and then fill up and colour the outlines by the other arts. This anarchy of arts, where music, dancing and decoration are seeking to outvie each other by the profuse display of their most dazzling charms, constitutes the very essence of the opera." *

“ ઓપેરાનું ‘મિકસ્ચર’ તૈયાર કરવા માટે હિતમ ‘પ્રિસ્ક્રિપશન’ આ છે—એક ઝડપબંધ કવિતાનું રેખાચિત્ર તૈયાર કરે, અને પછી હેમાં બીજી કલાઓ વડે રંગ પૂરી હો અને રેખાઓને પણ રંગી નાંખો. ‘ઓપેરા’નું તત્ત્વગત સ્વરૂપ જ આ કલાઓની અંધા-ધુંધીથી બંધાયું છે; એ અંધાધુંધીમાં સંગીત, નૃત્ય અને શૃંગાર-સામગ્રી, પોતપોતાનાં અધિક અંત્રવી નાખનારાં મોહક અંગોનું છૂટે હાથે પ્રદર્શન કરવામાં એક બીજાથી ચટતા ચવાને સ્પર્ધા કરવા ભય છે. ”

આ સ્વરૂપ વધારે પ્રચારમાં આવેલા ‘ઇટાલિયન’ પદ્ધતિના ‘ઓપેરા’ વિશે સમજવાનું છે. ઇટાલિયન ‘ઓપેરા’ વિશે બેક્સાર્સ કહે છે :—

“Carelessness about definite expression is the evil of the Italian school of opera. Any circumstance of the drama, any sentiment of the characters is made a pretext for the introduction of an air or a duet which is elaborated with the least possible regard to the ideas which it is supposed to convey. An opera is thus reduced to an opportunity of hearing a certain number of singers perform a certain quantity of music, quite independently of the dramatic subject with which it is ostensibly connected.”*

“સુલક્ષિત સ્વરૂપપ્રદર્શન તરફ બેદરકારી એ ઇટાલિયન પદ્ધતિના ‘ઓપેરા’નું દૂષણ છે. નાટકમાંના કોઇ પણ વૃત્તાન્તને, પાત્ર-વર્ગની કોઇ પણ લાગણીને, ગીત અથવા યુગ્મસંગીત આણવાને માટે નિમિત્ત તરીકે ઉપાડી લેવાય છે; અને હેમાં પ્રદર્શિત કરવાને માનેલા

વિચારો તરફ લગાર પણ લક્ષ્ય રાખ્યા વિના એ સંગીતમાં અતિ-
શ્રમસાધિત રચનાના વિસ્તાર કરવામાં આવેછે. આમ, જે નાટક-
ના વિષય જોડે આભાસરૂપે ઓપેરાનો સંબંધ છે તે વિષયનો સંબંધ
પણ ના રાખી માત્ર સંગીતનો અમુક સંચય અમુક સંખ્યાના ગાયકોને
ગાતા સાંભળવાના પ્રસંગરૂપ ‘ઓપેરા’ને બનાવી દેવામાં આવ્યુંછે.”

બેલાર્સ કહેછે તેમ, આ પ્રકારના સંગીતની રહામે જ
Wagner (વોગ્નર) અને હેના અનુયાયીઓએ દૃઢ અસંમતિનું
પ્રદર્શન કરી ખરા નમૂના બતાવવાનું કર્યુંછે. પરંતુ વોગ્નરની
પદ્ધતિના ઉચ્ચ ભાવનામય ઓપેરાનો વિષય જુદો જ છે. અને
આપણી પ્રસ્તુત સરખામણીમાં હેને સ્થાન આપવાનું કારણ નથી.
બેલાર્સ એટલું જરાક ગૌણસ્થાનમાં મૂકેછે કે શ્લેજેરે બતાવ્યા
પ્રમાણે સાધારણ ઓપેરાનો પ્રધાન હેતુ નાટકભિન્ન અન્ય કલાઓ-
સંગીતાદિ-ને જ પ્રગટ કરવાનો છે. આ કારણથી નાટકને ઉચિત
સંકુચિત તાનપલટા, ઊપજનીપજવાળું સંગીત ઓપેરામાં કેવળ
ઓછું પડતું અને અયોગ્ય થવાનું. કેમકે ઓપેરાની ચિત્રવિચિત્ર
માયારચનાના સ્વરૂપમાં જ સંગીતાદિ સાધનોનો, વિસ્તાર સાથે,
ગમે તેમ શેળભેળ કરીને, આનન્દોન્માદનો અંશ સમાયોછે. હેમાં
સંગીત કે કોઈ પણ અંશને સંયમમાં રાખવાથી ઇષ્ટ મોહની શક્તિ
લુપ્ત થઈ જવાની. આ કારણથી જ નાટકને પ્રસંગે જે અનુચિત
તે ‘ઓપેરા’માં ક્ષમ્ય છે, નાયક નાયિકા નિરાશાદિક ભાવના અતિ-
રેકમાં પણ સંગીતકલાનો ખેલ કરે તે અન્યત્ર અસ્વાભાવિક અને
દૂષણરૂપ ગણાય તે ‘ઓપેરા’માં યોગ્ય તરીકે સ્વીકારાયછે.
‘ઓપેરા’નું ચમત્કારમય જગત સાચેસાચાં મનુષ્યોથી વશેલું નથી
હોતું, પણ વિલક્ષણ જાત્યનાં ગાતાં પ્રાણીઓનું બનેલું છે. તેમ જ
‘ઓપેરા’ની ભાષા આપણાથી પૂરી સમજાતી નથી, શબ્દો સંગીતમાં
તદ્દન ઢંકાઈ જાયછે, હેમાં પણ કશી હાનિ નથી.+ કેમકે સંગીત

એ જ લક્ષ્ય છે, શબ્દ નથી. પાશ્ચાત્ય ‘ઓપેરા’નું આ સ્વરૂપ છે. હેતુ ખરું અનુકરણ આપણું સંગીત નાટકોમાં થયું નથી. વૃતાન્તનો વિકાસ કરવો, પાત્રસ્વભાવ પ્રકટિત કરવો, શબ્દકવિતાને સ્થાન આપવું,—ઇત્યાદિ નાટકના હેતુનો ત્યાગ કરવાની નાટક અને ‘ઓપેરા’નો ઇચ્છા નહિ, પરંતુ સંગીતને પ્રધાન પૂર્ણ સંકર થઈ ‘સંગીત-નાટકો’ થયાં. અર્પવી અને હેતુ સેવન કરવું એ બે પ્રમળ આવેશથી દોરાવું ખરું—આ બે સ્થિતિની વચ્ચે આપણું સંગીતનાટકો. અતો ઋષ્ટસ્તતોઋષ્ટઃ ની દશા પામ્યાં છે. નથી શુદ્ધ નાટકનું સ્વરૂપ સચવાયું, કે નથી શુદ્ધ ‘ઓપેરા’નો પ્રકાર પ્રગટ કરાયો; નાટક અને ‘ઓપેરા’ એ બેનો વર્ણસંકર થયો છે.

આધુનિક નાટકોમાં આ પ્રકારની સંગીતની સ્થિતિનું સ્વરૂપ જોઈ, જણાઈ આવશે કે એ સ્થિતિ રસ-આ કારણથી સંગીતની રસનિષ્પત્તિ માટે નિષ્પત્તિમાં કેટલે અંશે સહાય થાય છે અને બાધકતા. કેટલે અંશે ક્ષતિકર થાય છે. સંસ્કૃત રીતિનાં નાટકોમાં ક્ષતિ બહુ ઓછી છે એ હેતુ.

સ્વરૂપથી જણાય છે. ‘સંગીતનાટકો’માં—અર્થાત્ નાટક અને ‘ઓપેરા’ના વર્ણસંકરરૂપ નાટકોમાં—સંગીત ક્ષતિકર બને છે; અને જ્યાં તેમ બનતું અટકે છે ત્યાં ખાસ સંગીત અને અભિનયના કૌશલથી જ મુશ્કેલીથી કવચિત્ તેમ બનતું અટકે છે. પરંતુ ક્ષતિ ઓછી થાય છે એટલું જ. કારણ, સંગીતના ભાગને ગદ્ય ભાગ જોડે સરળ સંબંધ નથી હોતો. એકમાંથી બીજામાં ભાવનિર્મિત સંક્રમણ નથી થતું. જ્યારે જ્યારે સંગીતનો પ્રસંગ સ્થાને અસ્થાને અણાય છે ત્યારે ત્યારે ગદ્યવાક્ય પૂરું થવાની સાથે (હું આ નાટકો જોવા જઈશું ત્યારે) મનમાં હું બોલું છું:—“ હવે ગાવું પડશે ! ” સંગીતના સ્થાનપ્રસંગના ઔચિત્યભંગની પરાકાષ્ઠા મ્હેં “ અશ્રુમતી ” (મચ્છી નાંખી

કથળાવી નાંખેલા ‘ અશ્રુમતી ’) નાટકમાં મરણ પથારીના પ્રસંગમાં જોઈ હતી. ત્યાં પણ સંગીત ! શુદ્ધ ‘ ઓપેરા ’ માં આ ક્ષોભને ઉત્પન્ન થવાનું કારણ નથી. પરંતુ આ નાટક અને ‘ ઓપેરા ’ એ ઉભયનું સ્વરૂપ સાચવતાં ના સચવાયલા પ્રકારમાં તો નાટકકલાની દશા નમાયા છોકરા જેવી છે. હાવા પ્રયોગોમાં સંગીતની અનુચિતતા એક જૂના જમાનાના, નવીન કેળવણીનો સ્પર્શ ના થયેલા, દેશી રાગને પણ સચોટ જણાઈ હતી. પ્રથમ મુ‘આર્ધમાં ‘ સંગીત-નાટક ’ જેવાને એ ગયા ત્યારે પોતાના સાદા શબ્દોમાં પણ ખરા વિવેચનના સત્યવાળી ટીકા હેમણે કરી કે :—“ એ ક્યા ? ઇસમેં તો રાગ ખી ગાવે, ઔર ચોખદાર ખી ગાવે ! સખ લોક ગાવે ? ”

સંગીતની નાટકમાં જુદા પ્રકારની એક સ્થિતિ હોઈ નાટકના છૂટક પ્રસંગ સકે છે અને તે બાધકારક થતી નથી. તે તરીકે સંગીત. નાટકવૃત્તાન્તના પ્રવાહમાં જ એકાદ પ્રસંગ-રૂપે આવે ત્યારે બને છે. હેનાં થોડાંક ઉદાહરણ મૂકું છું :—

- (૧) ‘ હેમેલેટ ’ માં ઓફિલિયાનાં ગીત ;
- (૨) નારાયણ હેમચન્દ્રના બંગાળી ઉપરથી ભાષાન્તર કરેલા ‘ અશ્રુમતી ’ નાટકમાં મલિનાનાં ગીત ;
- (૩) શાકુન્તલ નાટકમાં હંસપદ્મિકાનું ગીત ; (આ રંગભૂમિ ઉપર નથી, નેપથ્યમાં છે) ;
- (૪) સંસ્કૃત નાટકોમાં બન્દીજનોનાં ગીત ;
- (૫) ‘ જસમાબેલન ’ નામનું એક નાટક ‘ યુદ્ધિપ્રકાશ ’ માં કેટલાંક એક વર્ષો ઉપર આવ્યું હતું, ત્યારે :—“ એક બિજરીસી આવ કે ચમકે ગઈ ”—ઇત્યાદિ ગીત નર્તકી કને ગવડાવેલું આવ્યું હતું, તે.

આ પ્રકારનાં ગીત આવ્યાથી કાંઈ પણ ક્ષતિ આવતી નથી. બાકી હાલનાં ‘ સંગીત નાટકો ’ માં તો સંગીતનું અસ્તિત્વ નાટકના વૃત્તાન્તના પ્રવાહમાં અત્યંત મન્દતા આણે છે, અને તેથી

વૃત્તાન્તનાં અંગોને પરસ્પર જોડવાને બદલે શિથિલ કરેછે. વળી હાર્મોનિયમ જેવા વાદ્યની જોડે નટો ગાયછે તેથી વાદ્ય અને ગીત બેની વચ્ચે મેળ આણવામાં અકુશલ ગાયકપણાને લીધે અનેકવાર વિલમ્બ થવાથી ગદ્યમાંથી સંગીતમાં સંક્રમણ અસ્ખલિત રીતે નથી થતું. તેમ જ ગીતો ગાવાની પદ્ધતિમાં પણ અછેક ભાગ બખ્ખે વાર ગાવાની રીત—જે કેવળ સંગીતમાં કુશળતાથી ઉચિત અને તે—નાટકમાં તો અભિનયના અંધારણમાં ફોબ જ આપેછે.

અસલ પારસી નાટકમંડળીઓએ તો નાટકમાં સંગીત, ઉપર કહેલા છૂટક પ્રસંગના આકારમાં જ, દાખલ અહિંની રંગભૂમિ ઉપર સંગીતના આક્રમણનો ક્રમ કર્યું હતું. ક્રમે ક્રમે સંગીતે આક્રમણ કરતાં કરતાં નાટકના વિષય ઉપર પણ તલપ મારી દીધી. તેમ જ ‘ઓર્કેસ્ટ્રા’ના વાદ્યમંડળનું સ્થાન પડદાની બાજુ ઉપર રંગભૂમિના પક્ષસ્થાનમાં રહેલાં બીજાં વાદ્યોએ લીધુંછે; પ્રથમ નરધાં સારંગી હતાં, હવે નરધાં અને હાર્મોનિયમ પેઠાંછે. સંગીત નાટકમાં આવેછે તહેને વિશે પ્રેક્ષકવર્ગમાં જે તદ્દપ ભાવની કદપના થાય તહેમાં આ વાદ્યોના પ્રત્યક્ષવત્ ધસારાથી રોકાણ થાયછે.

અંગ્રેજી રંગભૂમિ ઉપર સ્થિતિ કાંઈક જુદી છે, વસ્તુતઃ શુદ્ધ નાટકોમાં (‘ઓપેરા’, Musical Comedy અંગ્રેજી નાટકોમાં સંગીતનું સ્થાન. વગેરે શિવાયનાં ખરાં નાટકોમાં) સંગીત બહુધા અતિ અદ્ય જ છે, અને હોયછે ત્યાં ધણી-વાર વાદ્યના સહચાર વિના જ સ્વતન્ત્ર કંઠગાનથી જ ગવાયછે. પચ્ચીશેક વર્ષ ઉપર મુંબાઈમાં હેમલેટનો ખેલ અંગ્રેજી નાટકકંપનીને મહે’ જોયો હતો તહેમાં ઓર્કિસ્ટ્રા વાદ્યના સહચાર વિના જ ખાતી હતી, અને હેની અસર એટલી તો જાંડી, સ્વાભાવિક, અને અદ્ભુત થતી હતી ! અંગ્રેજી રંગભૂમિ ઉપર હવે ઓર્કેસ્ટ્રાનું વાદ્યમંડળ હેવાં ગીતોની સાથે વાદ્યગીત સંવાદાર્થે ભેગેછે એમ પણ મહે’ સાંભળ્યું-

છે. પરંતુ રસભંગ થતો નથી એમ કહેવાય છે. બાકી એકેન્ડ્રાનું સંગીત તો અંકાની વચ્ચે જ આવે છે.

અભિનયકલાના ઉત્કર્ષ માટે નાટકમંથ રચનાર તે જ અભિનય કરનાર એમ સ્થિતિ ઇષ્ટ છે કે કેમ? એ નાટક રચનાર અને અભિનય કરનાર એક જ હોવાનો પ્રસંગ. કાર એ બે ધર્મ બિન્ન બિન્ન વ્યક્તિમાં જ રખાયલા છે. પ્રાચીન ગ્રીક રંગભૂમિમાં નટ એ સ્થિતિની ગુણદોષ-પરીક્ષા. અને નાટકકાર ધણીવાર એનો એ જ માણસ હોતો. મધ્યકાળમાં Miracles, Mysteries, Moralities ના રચનાર ધર્મોપદેશકો અનેકવાર પોતે અભિનય કરતા. શેક્સ્પીઅર પોતે નાટકકાર તેમ નટ બંને હોઈ બંને કલામાં હેણે ઉચ્ચસ્થાન ભોગવ્યું છે. આ સ્થિતિથી અભિનયકલાને કાંઈક લાભનો સંભવ લાગે છે; નાટકકાર પોતે પોતાની રચનાનું અન્તઃસ્વરૂપ વધારે સારી રીતે પ્રગટ કરી અને કરાવી સકે. પરંતુ બધા નટ કાંઈ નાટકકાર હોઈ સકે નહિ, અને એક નાટકકારથી બધા વેશ કાંઈ ભજવી સકાય નહિ. તેથી નટનું સ્વતન્ત્ર અસ્તિત્વ અનિવાર્ય છે. તો પછી નટને પોતાની શક્તિનો વિકાસ કરવાનું સ્વતન્ત્ર સામર્થ્ય આવવાનો પ્રસંગ મળવો જોઈએ. અને આમ થાય તો નાટકકારને પણ પોતાની કલાનું રહસ્ય સ્વતન્ત્ર વિવેચક રીતે પ્રગટ કરનારા નટવર્ગ તરફ વિલક્ષણ આદરભાવ ઉત્પન્ન થાય. આ દૃષ્ટિથી જોતાં નટ અને નાટકકાર એ બે ધર્મ જુદા જુદા પુરુષોમાં હોય તે જ વધારે ઇષ્ટ લાગે છે. શેક્સ્પીઅરના કાળ પછી એ બે ધંધા જુદા જ પડ્યા છે—વિરલ અપવાદ હશે. તેમ નાટકકાર તે નટ બની સકે છે; પણ નટવર્ગમાંથી નાટકકાર થયેલા ભાગ્યે જાણ્યો હશે. મુંબાઈમાં આજથી પચીસેક વર્ષ ઉપર એક નાટકમંડળીમાં નાયિકાનો વેશ લેનારો નટ મ્હેં જોયો હતો. કંઠ, ગાવાની મધુરતા, વગેરેથી એ લોકપ્રિય થયો હતો. પરંતુ હેનું વિદ્યાધન હેવું બહુ

નહોતું હતાં હેને નટ મટીને નાટકકાર થવાનો મોહ વળગ્યો, અને એક કેવળ છોકરવાદી રચના રચી હતી; તે મહારી તથા મિત્રમંડળ આગળ હેણે ખાનગીમાં વંચાવા આણી હતી. પરંતુ હેણે પોતાનું સ્થાન બૂલીને જ પ્રયાસ કર્યો હતો એ સ્પષ્ટ જણાતું હતું. હાલો મોહ અધૂરા નટોમાં જ સંકેતે.* અને મહને લાગેછે આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર જે અનેક વિચિત્ર અસંસ્કારી નાટકો ચઢાવાતાં જોઇએ છિયે, તે બધાં નટોની રચના નહિં હોય પરંતુ ઉપર કહેલા મોહ જેવા જ કોઇ બળનાં ફળ હોય એમ લાગેછે.



* [હવે મોહવાને બાધ નથી કે એ તરુણ નટ તે હાલની ગુજરાતી રંગભૂમિ ઉપર યોગ્ય પ્રશંસા અને કીર્તિ પામેલા રા. હયારાંકર. એ નાટકકાર તો નથી બન્યા, પણ સમર્થ અભિનયકલાવાળા ઉત્તમ નટ તો બન્યા જ છે. માર્ચ ૧૯૩૦.]

પ્રકરણ ૧૨ મું.

આધુનિક નાટકઅન્યો તથા નાટકો.

આ વાતથી આજના કાળના નાટકઅન્યોના વિષય ઉપર સહજ રીતે ઊતરાયછે. અભિનયના સારસ્થ આજના કાળનાં નાટકો માટે અભિનેય વસ્તુમાં સારસ્થની અપેક્ષા છે. તથા નાટકઅન્યો. નાટકમાં તત્ત્વ હોય તો નટ બતાવી સકે, નહિં તો તો ખાલી ખાસો આપીને કહિયે—હામાંથી દૂધ પીને તૃપ્ત થાઓ—હેના જેવું થાય. તો ગુજરાતીમાં ખરા ગુણવાળાં નાટકોની ભરતીની પ્રથમ આવશ્યકતા છે. આ ખોટય આધુનિક ગુજરાતી સાહિત્યના આરંભકાળમાં હતી ત્યારે કવિ હલપતરામે—નાટકની માગણી કરનારા યુવકોને—ઉત્તર આપ્યો હતો કે—“ હમારું લક્ષ્મી-નાટક તો બજવો ” તે વાત પાછળ હું કહી ગયોછું. એ વાતને આજ ૩૬ વર્ષથી વધારે થઈ ગયાં. પણ હજી પણ નાટકને સંમન્યે આપણા સાહિત્યમાં શોચનીય દરિદ્રતા જ છે. કલાચતુર નટના સામર્થ્યને પૂર્ણ પ્રસંગ આપી સકે હેવું, પાત્રસ્વભાવનાં કલાવિધાયકતા હાથે થયેલાં આલેખનોવાળું, વૃત્તાન્તના પ્રવાહને બહુધા અશ્વિચિત્ત રીતે ચલાવનારું, અનેક સામર્થ્યગુણોવાળું, નાટક ગુજરાતી સાહિત્ય-માં દીપી નીકળનારું માત્ર એક મરહૂમ મણિલાલ નાથુભાઈ દિવેદીનું “ કાન્તા ” નાટક છે. તે શિવાય એક બે નાટકો અભિનયને યોગ્ય અને કલાવિધાનભરેલાં છે. પરંતુ બસ! એક આંગળીને વેઠે ગણાય એટલાં જ ગુણયુક્ત નાટકો છે. + આ સ્વીકાર આપણને ખેદ તથા લજ્જા ઉત્પન્ન કરાવનારો છે. તો આપણા વિદ્વાન, પ્રતિભાવાન

+ [આ અન્ય ઇપાયછે તે પૂર્વે ‘ જયાજયન્ત ’ (નહાનાલાલ કવિનું) અને રમણભાઈ મહીપતરામનું ‘ રાધનો પર્વત ’ એ બે જુદી જુદી રીતે ઉત્તમ ગુણવાળાં નાટકોનો ઉમેરો થઈ ચૂક્યો છે. માર્ચ ૧૯૩૦.]

સાક્ષરવર્ગને મ્હારી પ્રાર્થના છે કે આ દિશામાં પ્રયાસ કરી આપણા સાહિત્યના એક પ્રધાન અંગમાં બળ પૂરો. રંગભૂમિ ઉપરનાં નાટકોને હાલ દોષ દૃષ્ટે હિયે; પરંતુ સારી સામગ્રીની ખોટય આપણે પૂરી પાડતા નથી. આ સામગ્રીને અભાવે આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર નહારા અભિનય જોડે નટવિરચિત નાટકો અથવા સારાં પંડિતવિરચિત નાટકોનાં અંગોને કાપી નાંખી, નવા ફેરફારથી વિરૂપ કરી, અરસિક, કલાહીન બનાવી દીધેલી રચનાઓ (કે વિરચનાઓ !) મેળવાય તેમાં આશ્ચર્ય નથી.

પરંતુ આધુનિક રંગભૂમિની સ્થિતિ પણ ખેદજનક દોષોથી ભરપૂર છે. તે દોષોના ઉચ્છેદ માટે પણ સરખા આધુનિક રંગભૂમિની દૃષણપૂર્ણ સ્થિતિ. ઉત્સાહથી પ્રયાસની આવશ્યકતા છે. એ દોષોનું માત્ર દિગ્દર્શન જ કરવું બસ છે. અલબત્ત, એ દોષોનાં કારણો બૂલવાનાં નથી. એ નિદાન જાણીશું તો ખરી ચિકિત્સા થઈ સકશે. હું સૂચવી જ ગયો છું કે આપણો નટવર્ગ સુશિક્ષિત નથી, સુસંસ્કારયુક્ત નથી, તો પછી કલાનાં ક્રિયાં તત્ત્વોનો ગ્રાસ કરવાની શક્તિવાળો તો ક્યાંથી જ હોય ? અલબત્ત, અપવાદ છે; પણ વિરલ; અને તે કેવળ નૈસર્ગિક શક્તિનાં બીજને લીધે જ એ અપવાદના દાખલા જડશે. તેમ વળી હાલની મરાઠી રંગભૂમિ ઉપર નટવર્ગમાં કાંઈ સુશિક્ષિતતા તથા સંસ્કાર વધારે ચંદ્રિયાતાં જણાય છે. પરંતુ સામાન્ય દશા તો અશિક્ષિતતાની જ છે. જે અશિક્ષિત લવાઇયાઓની સામગ્રીને લીધે અમદાવાદમાં ચાળીસ વર્ષ ઉપર 'ગંધર્વો' એ કરેલા નાટકપ્રયાસમાં નિષ્ફળતા મળી, તેજ લવાઇયાઓના વર્ગમાંથી મરહૂમ ડાહ્યાભાઈએ નટમંડળ રચવા માંડ્યું, અને કલાવિધાનમાં નિષ્ફળતા મેળવી. અને અન્યત્ર હેવા જ અશિક્ષિત વર્ગમાંથી નટોની ભરતી થાય, ત્યાં સુધી મ્હોટી આશા રાખવી બ્યર્થ છે.

પરંતુ આપણી આધુનિક રંગભૂમિનાં દૃષણો ઉપર આવિયે—

એક સામાન્ય દ્રવ્ય એ છે કે નાટકવૃત્તાન્તના ગૌરવ તરફ
કાંઈ પણ નટનું-અથવા નાટકના વ્યવસ્થાપકનું
આધુનિક રંગભૂમિનાં દ્રવ્યો: પણ-લક્ષ જણાતું નથી. જૂના વખતની
૧. હાસ્યરસનો ખોટા મુખાઈની રંગભૂમિ ઉપર (તેમ જ જૂની
વિનિયોગ. દક્ષિણી નાટકમંડળીઓમાં) નાટક થઈ
રજા પછી, સામાન્યવર્ગની રમૂજ માટે
એક ' ફાર્સ ' લખવાતું. હવે તે જતું રહી આપણી રંગભૂમિમાં
નાટકની અંદર જ " ફાર્સ " નું સ્વરૂપ શેળભેળ થઈ ગયું છે.
આ સાધારણ જનસમુદાયની અસંસ્કારી રચિયોને વધારે
હલકા પ્રકારનું અનુમોદન બને છે. સંસ્કૃત નાટકોમાં તો વિદ્વષક
અંદર ગૂંથાયેલા છતાં, રસતત્ત્વોને સંભાળી સમતોલતા રાખનારો
હતા. હેનામાં કશી હલકા પ્રકારની ઠૂઠામરકરી નહોતી. શૈક્ષણિક-
નાં નાટકોમાં " લિયર રાજ "ના નાટકમાંનો Fool (વિદ્વષક),
' મેકબેથ 'માંનો ' પોર્ટર ' (દરવાન), ' હેમલેટ 'માંનો Grave-
digger (કબર ખોદનાર), વગેરે પાત્રો કેટલાં કલાચાતુર્યથી
રસિકતાનું સમતોલ રાખીને એટલું જ નહિં પણ રસોત્કર્ષ આણવા
માટે જ, દાખલ થયાં છે તે સુવિદિત છે. * ગમ્બીર, ગૌરવયુક્ત,

* જર્વાઈન્સ કહે છે :—

" Not so was it with Shakespeare. Unrelentingly he banished from the stage the extreme buffoonery of the fools and their unreasonable freedoms. When he mingled the king and the fool, jest and earnestness, tragic and comic parts, he did so on the condition on which even Sydney, the lover of the antique, seemed to approve of it, namely that the matter itself demanded it. He accommodated himself to the popular taste only in the conviction that even to this peculiarity of the rude stage he could give a more refined turn. He developed the

જ્ઞાનતોની સાથે ક્ષોભ માટે નહિં, પણ હેમાં વિશેષ મહત્ત્વ પૂરવાને, તેમ જ એ બાવના બારને કાંઈક હલકો કરી મનને પ્રયુક્ત કરવાને, વગેરે ઉચ્ચ કલાસ્વરૂપે એ રચના થયેલી છે. આ ઉચ્ચ કલાવિધાન વિશે હજી સૂધી કોઈએ શંકા બતાવી નથી. માત્ર હમણાં પ્રખ્યાત રશિયન ચિન્તક કાઉન્ટ ટોલ્સ્ટોયે શેક્સ્પીઅરનો સર્વથા ઉચ્છેદ કરતાં આ કલાવિધાનને હસનીય બતાવવાવાળો પ્રયાસ કર્યો છે. x પરંતુ એ પ્રયાસમાં આ ચિન્તકની વિશ્લેષણ વિચિત્રતાની સામ્રીતી શિવાય, શેક્સ્પીઅરની અચલ કીર્તિને ઘોઠો પ્હોચવાનો ભય નથી. એ વિચિત્ર ચિન્તકની તર્કકાટિયો સુરચિયુક્ત વિવેચકોના મનને ખાતરી કરી આપે હેવી જણાતી નથી.

character of the fool in the cleverest manner in comedy, but he knew how to use it also for the most tragic effects. He did not disdain the broadest caricature, not however as a means of exciting laughter, but as a vehicle for conveying the profoundest reflections upon human life. He sketched the most grotesque scenes, but he knew how to link with them the most sublime matter. While his droll conceits appear for the most part jests indulged in for their own sake, a touch of contrast or of necessary characterization combines them ever with the main action of the piece. In the play where the fool and the king are thrown into the closest intercourse (Henry and Falstaff) this connection in itself forms the plot of the piece."

(Commentaries on Shakespeare, p. 57).

આ ઉપરાંત Schlegel ના Dramatic Literatureના પૃષ્ઠ ૩૭૦ એ આ વિષય ઉપર વિચારપૂર્ણ ચર્ચા છે તે જોવાને વાચકને વિનંતિ છે.

* Fortnightly Review, December 1906 ના અંકમાં Shakespeare and the Drama એ વિષય જુવો.

હાવી રસિક ગૂંથણીથી હાસ્યરસના અંશનો પ્રવેશ થવાની તો આશા જ નથી; પણ જે ગમ્ભીર રસના વૃતાન્તાદિક છે ત્યાં પણ આપણી આધુનિક રંગભૂમિએ તુચ્છ હાસ્યોત્પાદનને જ ઇષ્ટ ગણ્યું છે. વિદૂષક જેવો સ્વતન્ત્ર હાસક જઈ, હવે તો-નાયક અને નાયિકા બાદ કરતાં, બાકી-સર્વે પાત્રો વધતા ઓછા પ્રમાણમાં વિદૂષકરૂપ બને છે, -અને અસંસ્કારી પ્રેક્ષક મંડળને હસાવવામાં સાર્થક્ય માને છે. x પરિણામ એ થાય છે કે સર્વત્ર ખોટી રુચિયો પ્રવર્તે છે, અને હાવા જૂઠ્ઠાણવેડાનો પાસ સર્વને-પાસ કરીને બાળકોને-લાગે છે; અને નટવર્ગમાં પણ હેવા પ્રકારને જ કલાનું મહત્ત્વ અપાય છે.

હાવી 'કલા'ની સ્થિતિ છે; ત્યાં ઇચ્છાંડની રંગભૂમિ જોડે સરખામણી શા માટે કરવી? -જ્યાં શેક્સ્પીઅરનું નાટક લજવાવાનું હોય, તો પ્રથમ અને છેલ્લા શિવાય બાકીના વર્ગોની ટિકિટો ચાર દિવસ પહેલેથી લઈ મૂકવી પડે છે, તે સાથે આપણે સ્પર્ધાનો પ્રસંગ જ શો? હાવી રંગભૂમિથી કશો સહવૃત્તિનો લાભ નથી; ધનની હાનિ છે. Rejected Addresses માં કટાક્ષરૂપે (બાયરનના અનુકરણમાં) નીચેનું વચન છે :—

x શેક્સ્પીઅરના કાળમાં વિદૂષકોની હકામત્કરીની વિરુદ્ધ એ મહા-કવિનો કેવો દૃઢ મત હતો તે હેમલેટ નાટકમાં નટોને કરેલા ઉપદેશમાં જણાઈ આવે છે :—

“Let those that play your clowns speak no more than is set down for them : for there be of them that will themselves laugh, to set on some quantity of barren spectators to laugh too, though in the mean time some necessary question of the play be then to be considered; that's villainous, and shows a most pitiful ambition in the fool that uses it.”

“ Your debts mount high—ye plunge in deeper waste;

The tradesman duns—no warning voice ye hear;

The plaintiff sues—to public shows ye haste;

The bailiff threatens—ye feel no idle fear.

Who can arrest your prodigal career ?

Who can keep down the levity of youth ?

What sound can startle age's stubborn ear ?

Who can redeem from wretchedness and truth

Men true to falsehood's voice, false to the

voice of truth ?

હામાં બતાવેલી આર્થિક અને હૃદયવૃત્તિવિષયક હાનિની રહામે હૃદયની ઉત્તતિ, અને રસિકતાની કેળવણી એ લાભ રહામા ત્રાજવામાં મૂકવાનો શક્તિ આપણી આધુનિક રંગભૂમિની નથી.

આ સામાન્યરૂપે દૂષણ થયાં. ખીજાં કેટલાંક દૂષણ પાછળ કલાનાં અંગોની ચર્ચામાં પ્રસંગવશાત્ સૂચવાયાં છે. માટે હવે બાકીનાં વિશેષ દૂષણોમાંનાં મુખ્ય મુખ્ય વિશે ઝડપથી ચર્ચા કરીએ.

તો આપણી હાલની રંગભૂમિ ઉપર અભિનયમાં કલાનું અસ્તિત્વ નથી એટલું જ નહિં, પણ સુરુચિને ક્ષોભક પ્રકારો જ નબરે પડે છે. કલાને અંગે જે જે ગુણો પાછળ ચર્ચા છે તે સર્વને નામે બહુધા શૂન્ય જ બણાય છે.

સંગીતનો ભાગ કવચિત્-સંગીત તરીકે-સારો હોય છે; પરંતુ હેમાં પણ સંગીતકલાના ઉત્તમ, રસિક, સ્વરૂપનો ૨. સંગીતની દૃષ્ટિ દશા. છિન્ન ભિન્ન કરી નાંખી નાશ જ થયેલો જોવામાં આવે છે. રાગનાં શુદ્ધ સ્વરૂપ સચવાતાં નથી. ગીતોની નવી નવી પ્રકારોમાં પણ વિરલ પ્રસંગે સુરુચિ

આવેછે, બાકી સામાન્ય રીતે તો પાશ્ચાત્ય સંગીતના અંશ આણુ-વાના વૃથા લેખથી એ પણ નહિં ને આપણું પણ નહિં, હેવા વ્યર્થ ચમત્કારયુક્ત બાંધા પ્રગટ થાયછે. એ ગીતોને કંઠધ્વનિમાં ઊતારવામાં પણ રસિક કેળવણી નથી.

સંગીતની કવિતામાં પણ કશો માલ હોતો નથી. હેના દાખલા આપતાં મ્હોટું પુસ્તક થાય એમ છે. ભાષામાં ૩. ભાષા પદરચના અને પણ હેવી જ ખામી હોયછે. પદરચનામાં ઉચ્ચારણમાં દ્વયણો. પણ-ખાસ લઘુસ્વરોની પરંપરા ને પરંપરા આણુવાથી-દીર્ઘસ્વરને પણ લઘુ બનાવી દર્ધને દાખી દેવાથી-ચીપી ચીપીને ગીતના શબ્દધ્વનિ ઉત્પન્ન થાયછે.

અને ઉચ્ચાર પણ અતિશય અશુદ્ધ થાયછે; તેમ જ ગીતોમાં ચીપીચીપીને આંપલા ઉચ્ચાર નટવર્ગ કરેછે, છતાં સુશ્રવ્ય નથી થતા અને સુઅકતતા વિનાના થાયછે. નાટકમાં એ ચાલે નહિં; અલિપ્ત સંગીતમાં ચાલે, કેમકે ત્યાં સુઅકત શબ્દ નહિં પણ સ્વર-ધ્વનિ એ જ લક્ષ્ય વસ્તુ છે.

શ્લેજલ (Schlegel) 'ઓપેરા' વિશે કહેછે:—

“The words are altogether lost in the music, and the language which is most harmonious and musical, and contains the greatest number of open vowels for the airs, and distinct accents for recitative (sic?) is therefore the best.”+

‘ઓપેરા’ને ઉચિત આ ભાષાના માધુર્યના અંશ આપણાં સંગીત-નાટકોમાં દૃશ્યમાન નથી; માત્ર સંગીત ગાતાં શબ્દો સંગીતમાં ડૂબી જાયછે એ અનિષ્ટ સિદ્ધિ થાયછે. આ પરિણામને લીધે અશિક્ષિત વર્ગને તેમ શિક્ષિત વર્ગને પણ ‘નાટકનાં ગાયનોની ચોપડી’ આવશ્યક બનેછે !

નાટકની (સંગીતનાટકની) આ સ્થિતિનું એક પરિણામ એ થાયછે કે નાટકમાં તેમ જ પ્રેક્ષક મંડળમાં સાહિત્ય સંબંધી સુરુચિનો નાશ થઈ ખોટી રુચિયો ઉત્પન્ન થાયછે; સંગીત પણ ના સમજે અને નાટકનું હાર્દ પણ ના સમજે, માત્ર ગાયનો સાંભળીને ભરાનાર પ્રેક્ષક મંડળમાં ધણા એકઠા થાયછે; અને હેવા પણ હેમાં જોવામાં આવ્યાછે કે નાટકના વૃત્તાન્તાદિકની તો કદર કોરાણે રહી, પણ ગીતોને વિશે પણ નવીનતા દરેક વખત અપેક્ષા રાખનારા હોયછે. હેવો એક જણ એક નાટક બીજી ત્રીજી વાર જોવા આવેલો ગીતો સાંભળીને બોલ્યો:—“ અરે ! આ તો એનાં એ ગીત ગાયછે !” હાના ઉપર કશી ટીકાની આવશ્યકતા નથી.



પ્રકરણ ૧૩ મું.

આધુનિક રંગભૂમિનાં અન્ય દૂષણો.

આપણી રંગભૂમિની વળા એક અનિષ્ટ સ્થિતિ એ છે કે દક્ષસામગ્રી, ચમત્કારજનક દેખાવો, ધામધૂમ દક્ષસામગ્રીની અયોગ્ય પૂજા. વગેરેને પ્રાધાન્ય અને મહત્ત્વ આપી દઈ, એ જ નાટકના અભિનયનું જાણે તત્ત્વ હોય એમ યર્ષ ગયું છે. નાટકની જાહેરખબરોમાં આજ રાત્રે શા શા દેખાવો અદ્ભુત થવાના છે ત્હેનાં આકર્ષક વર્ણનો અપાય છે. વરસતા વરસાદનો દેખાવ, પડતો કિલ્લો, વગેરે ચમત્કારો પ્રાકૃત વર્ગને અને જાળકોને જ આકર્ષે; અને હેવા જ પ્રકારો પ્રચારમાં આવે તો જનસમાજની રુચિયો પણ પ્રાકૃત ના હોય તો પ્રાકૃત યર્ષ જવાનો ભય છે.

એક વળા મ્હોટું—ખરેખરું દૂષક—દૂષણ એ છે કે અંગવિક્ષેપો અત્યંત અને અનુચિત, વિચિત્ર અને અનિ-અનુચિત અંગવિક્ષેપ. યંત્રિત, આપણા અહિંના નટો કરે છે. એ અંગચેષ્ટાઓ અર્થહીન અને અનેકવાર અર્થવિરોધી બને છે. તે ઉપરાંત નટવર્ગ રંગભૂમિ ઉપર નર્તક અને નર્તકીઓ જ બની જાય છે; નાયક અને નાયિકાઓ પણ હાવાં નર્તક નર્તકીઓ બને છે;—તે એ રીતે કે નર્તકીઓ નૃત્ય કરતી વખતે ગાવાની સાથે જે ભાવ બતાવવાના ચાળા કરે છે ત્હેવા ચાળા આ નટો કરે છે; પ્રત્યેક શબ્દનો અર્થ હસ્તચેષ્ટાથી બતાવવા જાય છે. આ પ્રકારની ‘ભાવ’ બતાવનાની રીત્ય નૃત્યસંગીતકલામાં ઉત્પન્ન થવાનું કારણ ગીત-શબ્દોની સુવ્યક્તતામાં ખામી હોઈ ગીતમાં ડૂબી જવાની સ્થિતિમાં જડે છે. પરંતુ નાટકમાં આ પ્રકાર અનુચિત બને છે.—નૃત્યસંગીતમાં પણ હેની ઉચિતતા ઓછી જ છે, પરંતુ તે જુદી વાત છે. એ વિશે ‘કવિતા અને સંગીત’ ના નિબંધમાં મ્હેં ચર્ચા કરેલી છે.+ અભિ-

+ ‘સુદર્શન’, માર્ચ ૧૮૯૯, પૃષ્ઠ ૧૨૮, કુટનોટ ‡; તથા એપ્રિલ ૧૮૯૯, પૃષ્ઠ ૧૬૦, કુટનોટ#

નયની કલાનું એક તત્ત્વ—સ્વાભાવિકતા ઉત્પન્ન થવા માટે અંગચેષ્ટા તે શબ્દોચ્ચારની પૂર્વે ઉત્પન્ન થવી જોઈએ એ તત્ત્વ—આપણા નટો ભૂલી જઈને આ નર્તકોચિત ચેષ્ટાઓ કરેછે. પરિણામ એ થાય-
છે કે અભિનય તે શબ્દ સંગીતથી ભરેલું મૂકનૃત્ય એમ બનેછે.
આ વિરોધાભાસી સ્વરૂપ હેની ઉત્કટતા બતાવવા માટે જ મૂકુંછું.

આ પ્રકારના નર્તકોચિત અંગવિક્ષેપ અસલ નૃત્યસંગીતમાં હતા, અને હાલ પણ છે. હેનો ઉપયોગ, મૂકનૃત્યમાં, ગીતસહિત નૃત્યમાં, અને નૃત્યરહિત ગીતમાં કરવામાં આવેછે. પાછળ કલુષન નામના નટની નિન્દાપાત્ર ચેષ્ટા કહી હતી, તેવી ચેષ્ટાઓ એક સમય બહુ વખણાતી હતી; વડોદરામાં એક કુન્દૈ નામનો ભાંડ આજથી ૪૦-૪૫ વર્ષ ઉપર નૃત્ય સાથેની એ પ્રકારની ચેષ્ટા માટે વિખ્યાત હતો; ગીતમાં કાગડો ઊરાડવાનું વર્ણન આવતાં જમીન ઉપરથી કાંકરો લઈને ફેંકવાની ચેષ્ટા એ કરતો. તેનાં વખણુ થતાં કે જાણે પ્રત્યક્ષ કાગડો દેખીએ છિયે અને ઊરાડે એમ ભાસ થતો. પરંતુ આ પ્રકારની ચેષ્ટાનું સારસ્વ નાટકના અભિનયમાં તો નથી જ એ કલાનાં અંગોની ચર્ચામાં આપણે જોઈ ગયા જ છિયે.

આ ચર્ચા એક બીજા પ્રકારના અંગવિક્ષેપને લાગૂ પાડવાની નથી. સંગીતમાં ગાયક કશે પણ શબ્દાર્થ સંગીતમાં સ્વરવિલાસ જોડે દર્શાવવા માટે નહિ, પણ સૂરનાં આરોહણ ઉત્પન્ન થતા અંગવિક્ષેપ. અવરોહણાદિકની સાથે નિકટ રીતે જોડાયલા હસ્તવિક્ષેપ કરેછે, તે સ્વતન્ત્ર રીતના છે. હેમાં પણ ઔચિત્ય અનૌચિત્ય, આધિક્ય સંયમ, એમ ગુણદોષને સ્થાને આવે જ છે. એ હસ્તવિક્ષેપ સંગીતની સ્વરમાધુર્યોદિકમાં સમાયલી જે ભાવશ્રેણીઓ છે તેના બળથી સ્વયંભૂ રીતે ઉત્પન્ન થાય તો દોષ નથી; પરંતુ કૃત્રિમ થાય તો દોષ છે. પરંતુ આ બંનેમાં સ્વયંભૂ વિક્ષેપમાં પણ સંયમની જરૂર છે. અને નાટકના અભિનયમાં તો આ પ્રકારના

હસ્તવિક્ષેપ સ્વયંભૂ હોય તહેને પણ વિશેષ સંયમિત રાખવામાં કલાનું સાર્થક્ય છે. હાવા ગુણનો અભાવ જ આપણી રંગભૂમિમાં છે—એટલું જ નહિ, હેનો અનાદર કરનાર દોષ જ પ્રગટ થાય છે.

આ પ્રશ્નને મળતો જ પ્રશ્ન મુખ્યચર્ચાનો છે. પાછળ કલા-વિભાગમાં મુખ્યચર્ચા ચર્ચી છે હેનું તો દર્શન મુખ્યચર્ચા. જ આપણે અહિં નથી; પરંતુ અનુચિત

મુખ્યચર્ચાનું સેવન થાય છે. તે સાથે સંગીત-માં જે ‘શુદ્ધ મુખમુદ્રા’ને ગુણરૂપ ગણી છે—ગાત્રી વખત માત્ર ગાયનના જોસમાં મુખમુદ્રા અગાડવાની પ્રાચીન પદ્ધતિના ગવૈયાઓને ટેવ પડેલી જોષ્યે છિયે, તે ટાળવા માટે શાસ્ત્રમાં માગેલી શુદ્ધ મુખમુદ્રા (મુખચર્ચા) તે પણ ધણીવાર લુપ્ત હોય છે, અને નટ નટીઓનાં ગાત્રી વખત મુખ અનિષ્ટ વિકૃતિ ધારણ કરે છે. પરંતુ હાવાં થોડાંક જ ઉદાહરણ છે.

હાવાં હાવાં દૂષણો નજરે પડે છે હેનું મુખ્ય કારણ એ છે કે આપણે અહિં રસિક કલાના ધોરણ ઉપર કોઈ આદર્શરૂપ નાટક-સંસ્થા નથી. એ ખોટ પૂરી પાડવાનું કર્તવ્ય કોને માથે છે ? ઉત્તર સુઝ રસિકોને જ સોંપું.

રંગભૂમિની આ અવદશાનો નાશ કરવા માટે શો ઉપાય યોજવો જોઈએ તે માત્ર થોડા ખોલોમાં સૂચવી આ અવદશાનો નાશ જાણીએ. આપણી રંગભૂમિની તથા જન-

કરવાના ઉપાય: સમાજની સુરુચિની ભાવના ઊંચા વર્ગનાં ૧. સારાં નાટકોની યોજના. નાટકો—પ્રથમ કલાપ્રેમી મંડળનાં, અને પછી ધંધાધારી નટમંડળનાં નાટકો—વડે ઉન્નત કરવી જોઈએ. અને તે માટે સારા નાટકગ્રન્થો પણ ઉત્પન્ન થવા જોઈએ. નાટકસાહિત્ય અને અભિનયકલા બંનેનો ઉદ્ધાર સાથે થાય તો જ સિદ્ધિ છે. સામાન્ય વર્ગને દ્રશ્ય સામગ્રીની ધામધુમ, સંગીતાદિકની અધમ રુચિની યોજના, વગેરે વડે આકર્ષવાની જરૂર છે,—પછી

ક્રમે ક્રમે હેમની રચિયો સુધારાશે,—એમ બચાવ કરવામાં આવેછે. પરંતુ હાને મર્યાદા છે. જનસમાજને આકર્ષવા માટે કલાતુર અધિદાન આપવાનું નથી. શ્લેષજેલ કહેછે તે વચનમાં ઊંડું સત્ય સમાયુંછે, અને નાટકકારને વિશે કહેછે તે નટને વિશે પણ લાગૂ પડેછે :—

“The dramatic poet is, more than any other, obliged to court external favour and loud applause. But of course it is only in appearance that he thus lowers himself to his hearers; while in reality, he is elevating them to himself.”

અર્થાત્ નાટકકારે તેમ જ નટે જનસમાજની પદવીએ ઊતરવા જેવો ભાસ જ રાખી, હેમને પોતાની પદવી ૨. જનસમાજની રચિયો ઉપર ઉન્નત કરી આણવાનું પરિણામ થાય સુધારવા માટે જ એ સમાજ- તો જ, અને તેટલે દરજ્જે જ, જનમંડળને ની પદવીએ ઊતરવું. આકર્ષનારા પ્રકારો ક્ષમ્ય થાય. જનસમાજ આકર્ષાય નહિં તો પછી નાટકના ધંધામાં ધનલાભ નહિં થાય હેવી ક્ષુદ્ર ભાવના પણ આગળ કરવામાં આવેછે. પરંતુ જેમ આર્થિક સંપત્તિ માટે લોકોના સંયુક્ત પ્રયાસ કરવામાં આવેછે તેમ આ રસિક સંપત્તિ માટે પ્રયાસ કરી ધનહાનિની ખોટય પૂરી પાડવાના ઉપાય પણ યોજવા જોઇયે. કેમકે, નહિંતો અભિનય- કલા અધમ પ્રણાલીમાં વહી જનમંડળને અધમ કરવાનો જ ભય ઉપસ્થિત કરેછે. તો એ અધમ દશામાંથી બચાવવામાટે નાટકની સંસ્થાનો ઉચ્છેદ નહિં પણ સુધારો કરવાની જરૂર છે. એ કાર્યમાં રોકાયેલું ધન ધનરૂપે બદલો સાક્ષાત્ નહિં દે, પણ જનસમાજની હૃદયવૃત્તિની ઉન્નતિ સાધી પરંપરાએ જુદા પ્રકારની સંપત્તિથી બદલો મળશે. આ પણ એક ધર્મકર્તવ્યનો જ પ્રકાર છે. બાકી બિન્નરુચિ જનમંડળને સમારાધનનું સાધન નાટ્ય છે એ વચનનો દુરુપયોગ કરી જનસમાજની નીચી કક્ષામાં

ગિતરવાની કૃતિનો અચાવ વાજખી નથી. શૈક્ષણીકરના ઉપર એ પ્રકારનો આરોપ મૂકાયો છે હેતુ અંડન જર્વાઇનસે સમર્થ રીતે કર્યું છે.

બેલાર્સે કહ્યું છે :—

“ This circumstance is one of much danger to the artist. It offers him a great temptation to win the applause rather by descending to the level of his audience than by trying to raise them to his own. He is obliged to please his patrons, and it requires more than ordinary courage and perseverance, and no little love of Art for its own sake, for a man to sacrifice any portion of the popularity which he might obtain in order to achieve a higher artistic excellence. The art passes, and daily bread has to be won. It is, indeed, true that the higher and nobler art will always pay better in the long run, and ultimately place the artist in a position to which he would never otherwise attain ; but in the mean time audiences are cold and ignorant, and have to be educated before they can be pleased ; there is much hard and apparently unremunerative work to be gone through before success is achieved, and too many shrink from the task, and fall into the popular clap-trap of their time and place.

(Fine Arts, p. 84).

આ રીતે કલારસિકની કર્તવ્યભાવના ઊંચી છે, હેની સિદ્ધિમાં વિધન મ્હોટાં છે, વગેરે બેલાર્સે અતાવે છે ;

૩. ઉચ્ચ ભાવનાને વળગી પડ્યું ખરું તત્ત્વ એ જ છે કે પ્રેક્ષક મંડળને રહેવું.

રંજન પમાડતા પહેલાં કેળવવાનું કર્તવ્ય મુખ્ય છે; માટે કર્તવ્ય એક જ દિશામાં માર્ગ બતાવે છે, અને તે જ સ્વીકાર્ય છે. ભાવના ઊંચી જ રાખવી વાજબી છે.

ये नाम केचिद्विद्व नः प्रथयन्त्यवज्ञां

ज्ञानमिति ते किमपि तान्प्रति नैषयन्तः।

उत्पत्त्यतेऽस्ति मम कोऽपि समानधर्म

कालोद्ययं निरवधिर्विपुला च पृथ्वी ॥

એ મહાકવિ હવભૂતિના વચનમાં અતિગર્વનો પ્રથમાભાસ છે; પરંતુ એ ગર્વ છે તોપણ ઉન્નતલક્ષી ગર્વ છે. પણ એ ગર્વ નથી; પોતાના આદર્શ ઉન્નત છે એમ મનમાં પ્રતીતિ અચ્છિત હોવાને લીધે સામાન્ય જનની તુચ્છ પ્રશંસાનો આત્મશક્તિના જ્ઞાનથી અનાદર જ અહિં સૂચવાય છે. હેવા અનાદર, હેવાં ઉચ્ચ લક્ષ્ય, હેવી કલાતત્ત્વની ભક્તિ,—હોય તો જ કલારચનાઓ અધમ થતી અટકે; અને એમ હતું ત્હારે જ આપણા પ્રાચીન કવિઓમાં કૃતિની ઉન્નતતા સચવાઈ રહી હતી.

અભિનયકલાનાં ઉપર ચર્ચેલાં ઊંચાં તત્ત્વોનું દર્શન કર્યા પછી

આપણે હાલનાં નાટકોથી વિરક્ત થઇએ તો

સમાપ્તિ વચન. અભિનય- ક્ષમા મળવાનો આપણને હક છે. એ ખરું, કલાનાં ઊંચાં તત્ત્વોનું સેવન, કે હજી નટનો ધંધો આપણા દેશમાં કેળ- નટના ધંધાનો મહિમા. વાયસો વર્ગ સ્વીકારતો નથી, એ ધંધો

આખરદાર ગણાતો નથી, અને તેથી

એ કલાને ઉન્નતિ માર્ગમાં જવા માટે બહુ મુશ્કેલિયો છે. અને

તેથી પાશ્ચાત્ય નટોના હજારમા ભાગની પણ યોગ્યતા આપણા

નટોમાં હાલ ક્યાંથી સંભવે ? અને તો અભિનયકલાની ઉન્નત દશા

ક્યાંથી હોય ? પરંતુ આમ છે માટે જ એ કલાનાં ઊંચાં તત્ત્વોનું

દર્શન કરાવી, નટના ધંધાનો મહિમા બતાવી, અભિનયકલાના

સુન્દર અને વિશાળ મંદિરની યોજનામાં હું આટલો એક જ રેખા-
લેખ આંકીને વિદ્વાનમંડળની સમક્ષ મૂકું છું. હેના પરિણામ માટે
મ્હોટી આશાની ધૃષ્ટતા હું નથી કરતો. પરંતુ ક્ષુદ્રમાં ક્ષુદ્ર પ્રયાસનો
સંબંધ વિશ્વક્રમમાં મ્હોટી યોજનાઓ સાથે ગૂઢરૂપે પ્રવર્તે છે એ
જ્ઞાનથી આ મહારા અદ્ય પ્રયાસ માટે હું છેક નિરાશ તો નહિ થાઉં.

અન્તે આ સંકુચિત વિષય કરતાં વધારે વિશાલ પ્રદેશમાં
ક્રમણ કરીને સુઘ વિદ્વાનોને સ્મરણ આપું છું કે—મહાકવિ શેક્સ્પીઅર-
નાં વચનો ધ્યાનમાં રાખી યથાર્થ રીતે કહીશું કે આ ચર્ચાનો
વિષય બનેલી રંગભૂમિ કરતાં વધારે મહત્ત્વ બરેલી રંગભૂમિ આ
વિશ્વ છે; મનુષ્યજીવન તે એક અવિરત અભિનય છે. એ રંગભૂમિ
ઉપર આપણે આપણો વેશ સફળ રીતે બજાવવો એ આપણું
કર્તવ્ય છે. એ અભિનયનું સ્વરૂપ શું છે? એકઃ વિલક્ષણ
ચિન્તકની હેવી કદપના હતી કે પ્રત્યેક માણસની અંદર ત્રણ ત્રણ
વ્યક્તિયો હોયછે; એક તે જગતના કોકો જે સ્વરૂપે એ
માણસને જાણેછે તે વ્યક્તિ; બીજી, પોતે પોતાને જે સ્વરૂપે
જાણેછે તે વ્યક્તિ; અને ત્રીજી, સર્વનો અન્તર્યામી સત્યસ્વરૂપી
ઈશ્વર હેને જે સ્વરૂપે જુવેછે તે વ્યક્તિ. આ ત્રણ વ્યક્તિસ્વરૂપમાં
કાંઈ પણ ફરક ના આવે એ રીતનું અભેદીકરણ, અન્તર્યામી જુવેછે
તે સ્વરૂપનું જ અનુકરણ, આત્મપરીક્ષા તથા જ્ઞાનમાં, અને મનુજ
બંધુ જોડેના વ્યવહારમાં, અર્થાત્ બાહ્ય તેમ જ આન્તર જીવનમાં,
કરવું એ જ આપણો આ વિશ્વની રંગભૂમિ ઉપર ઉત્તમોત્તમ અભિ-
નય છે. એ અભિનયકલા સર્વ કલાની ભાવનાનું પરમનિદાન
પરમાત્મા આપણુ સર્વમાં સમર્પો!

સંપૂર્ણ.

પૂરવણી.

પાછળ પૃષ્ઠ ૨૨૨મે કેવળ દૃશ્યસામગ્રીના બનેલા નાટકપ્રવેશ વિશે કરેલી ચર્ચાને થોડીક વિશિષ્ટતા આપવાની જરૂર છે. અંગ્રેજ નાટકકાર, ડ્રિંકવોટર (Drinkwater)ના એક નાટકમાં નીચે પ્રમાણે એક પ્રવેશનું દર્શન છે:

પ્રવેશ ૪ થો.

(દ્રોણની દિવાલનો કોટ. કેપિસનું મૃત શરીર ચાંદની અને શાન્તિમાં પડ્યું છે. થોડી પળ પછી ઈલિસ નીચેથી સીસોડી વગાડે છે. ઉપરથી કાંઈ પણ અવાજ આવતો નથી કે હલનચલન થતું નથી. ફરીથી પાછો ઈલિસ સીસોડી વગાડે છે. ફરીથી કાંઈ જવાબ મળતો નથી કે હલનચલન થતું નથી.....)

(પડદો પડે છે.)

અહિં કેવળ દૃશ્યસામગ્રીનો પ્રયોગ કર્યો છે એમ નથી; કાંઈક મૂકાલિનયનો અંશ પણ બળ્યો છે. પરંતુ પ્રવેશ આટલી જ સામગ્રીથી બંધાવ્યો છે ત્હેમાં પેલા હસવા જેવા પ્રવેશ જેવી દૂષિત સ્થિતિ નથી આવતી. અહિં તો ઉલટું કાંઈક કરુણ ધ્વનન નિઃશબ્દતામાંથી જ પ્રગટ થાય છે; વિશેષ વૃત્તાન્તનું દર્શન કરાવે તો કરુણ રસની મૂક સૌન્દર્યકલાનો લોપ થાય.

કાંઈક આ પ્રકારની જ મૂક દસ્યરચના અને મૃદુતાયુક્ત રસ-દર્શન મેથિસન લેંગના હેમલેટના અલિનયમાં મુંબાઈની રંગભૂમિ ઉપર મ્હેં જોયું હતું. ઓફિલિયાનું શબ દટાયા પછી, બંધા વેરાઈ ગયા પછી, હેમલેટ એકલો પાછો આવે છે, ઓફિલિયાની કબર ઉપર પ્રેમ, પૂજા, ઇત્યાદિ ગૂઢ ભાવના સંદેશ વહનારું એક પુષ્પ મૃદુતાથી મૂકે છે, ક્ષણભર થોભે છે, વળી બીજું પુષ્પ મૂકતે ઘૂંટણિયે પડે છે, માથું હાથમાં નાંખી દર્દને અશ્રાવ્ય કુસકાં બરે છે.

આ દશ્ય શેક્સ્પીઅરમાં નથી; અન્યત્ર કહિં સૂચન થયેલું
જણ્યું નથી; આ કલાદર્શી નટની જ એ નવીન કલાસૃષ્ટિ લાગતી
હતી. ઓફિલિયાને I loved you-not એમ કહીને સંદિગ્ધ
ભાવના મિશ્રણવડે ને ફૂર વર્તનથી આઘાત પોતે આપ્યો. તેનું
સૂક્ષ્મ, મધુર, કરુણ પ્રાયશ્ચિત આ સુંદર મૂકાબિનયમાં સમાયું હતું.

वज्रादपि कठोराणि मृदूनि कुसुमादपि ।

लोकोत्तराणां चेतांसि को नु विज्ञातुमर्हति ॥

મહાકવિ ભાવભૂતિ ! તેં આ મેથિસન લેંગનું અભિનયસર્જન
જોયું હોત તો આ વચન તું દિગુણ બળથી ઉચ્ચારત.

ક્યાં આ બે સુંદર ચિત્રો અને ક્યાં પેલી વ્યર્થ યુદ્ધના
ધામધૂમના ધૂમાડા !

(૨)

પૃષ્ઠ ૮૯ મામાં નટવર્ગની અધમતા વિશે ઉલ્લેખ છે તે સ્થળે
વैयाकरणकिरातादपशब्दमृगाः क्व यान्तु संत्रस्ताः ।

यदि नटगणकचिकित्सकवैतालिकवदनकन्दरा न स्युः ॥

એ વચન ટાંકી સકાત; પરંતુ આ વચનમાં નટવર્ગની આચાર-
શુદ્ધિમાં ઝિનતા લક્ષિત નથી, ભાષા શુદ્ધિની ઝિનતા ઉત્કૃષ્ટ છે.



શુદ્ધિપત્ર.

(આવશ્યક અને મહત્ત્વની ભૂલ્યોનું)

પૃષ્ઠ	પંક્તિ	અશુદ્ધ	શુદ્ધ
૧	૧	બેટ્સ્વથ	બેટ્સ્વર્થ
૨	૧૮	હોય.	હોય
૩	૧૫	નય	નયમાં
૩	૧૫	ફાલતું	ફાલતું
૪	૧૬	રધનાથ	રધુનાથ
૭	૫	interpretating	interpreting
૭	૬	પંક્તિ પૂરી થતે	(p. 138) એમ ઉમેરવું.
૭	૧૬	ઘમ	ઘર્મ
૯	૮	પુનઃ સૃષ્ટિ	પુનઃસૃષ્ટિ
૧૩	૧૭	બને છે.	બનેછે
૨૬	૯	વાસનેથી	વાજસનેથી
૨૬	કુટનોટ×પં. ૧	Dramatles	Dramatics
૪૦	પ્રકરણને મથાળે વાંચો :	અન્ય દેશોમાં નાટ્યકલા	
૪૨	પ્રકરણ ફક્ત—		
	એ મથાળા નીચે—ઉમેરો:—(નાટકનું બંધારણ: હેનો ઐતિહાસિક વિકાસ)		
૪૮	કોષ્ટક, ખાનું બીજું, રહેતું		રહેતાં
	૨. પં. ૩		
૫૦	કોષ્ટક, ખાનું ૧૬.	બેકસ	બેકસ
	૧૧. પં. ૧		
૫૮	૭	બેકસ	બેકસ
૬૫	૧૪	અલિનય	અલિનયો
૬૮	છેલ્લેથી પમી	એટિશના	એટિકાના
૭૦	૧	કહેતા	કહેતા.

૭૦	૧૫	વર્ણુત	વર્ણુ ન
૭૪	૧૭	વૃતાન્ત	વૃતાન્ત
૭૪	૨૦	એકસ	એકસ
૭૭	૧૬	સમઝવો	સમઝવો
૮૫	૩	તત્વને	તત્વના
૮૫	કુટનોટ પં. ૪	૧૮	૧૮મા
૮૫	કુટનોટ પં. ૫	એનીતિનું	નીતિનું
૮૬	૧૨	એથેન્સ	એથેન્સ
૮૬	છેલ્લેથી બીજી	આવેછે.—પછી નીચે પ્રમાણે ઉમેરો:— હાલના સમયમાં નાટકની વિરુદ્ધ કશો પ્રતિબંધ નથી.	
૮૭	૪	રાજ્ય	રાજ્ય
૮૮	૧૭	ગૂહો	ગૂહો
૯૧	૮	તથી	નથી
૯૨	છેલ્લેથી ૯મી	સ્થળે	સ્થળે
૯૫	પ્રથમ પેરાનું છેલ્લું વાક્ય	('મુંબાઈની મુસલમાની' ઇ. વાળું) ૭મી પં.માં 'નહોતી'ની પછી મૂકો.	
૯૬	છેલ્લેથી ૯મી	ઘોળસા	ઘોળસા
૯૯	કુટનોટ, પં. છેલ્લી	of Rise	Rise of
૧૦૨	૭	વિગત	વીગત
૧૦૪	૧	અથ	અર્થ
૧૦૯	કુટનોટ, પં. ૩	ઈત્યાદી	ઈત્યાદિ
૧૨૭	છેલ્લી	આપણા	આપણાં
૧૩૪	છેલ્લેથી ૮મી	યુક્ત	યુક્ત
૧૩૬	છેલ્લી	ભાવ	ભાવ—
૧૩૭	૧	સહિત	સહિત—
૧૩૮	૩	અતિ વાસ્તવિકતા	અતિવાસ્તવિકતા
૧૩૯	કુટનોટ	*	x

૧૪૫	છેલ્લેથી ૬મી	જર્મિયું.	જર્મિયું:
૧૪૬	છેલ્લેથી ૩૭	મેકબ્રેથ	મેકબ્રેથ
૧૫૩	૧૦	ભાવાદેગ	ભાવાદેગ
૧૬૯	છેલ્લેથી ૧૨મી	small	આ શબ્દ બ્લોક છે તે ચાલુ ટાઈપમાં જોઈયે.
૧૭૦	૧૨	ઑડમંડ	ઑડમંડ
૧૭૫	છેલ્લી	નિર્દિષ્ટ	નિર્દિષ્ટ
૧૭૬	૧૨	simultaneous	simultaneous
૧૭૭	૧૧	ગિપડતા	ગિપડતા
૧૮૦	૮	sustaine	sustain
૧૮૪	છેલ્લેથી ૧૨મી	ખા	આ
૧૮૬	માજિનની નોંધ	લાલિત્ય	લાલિત્ય
૨૦૭	છેલ્લેથી ૮મી	ધ્યાન	ધ્યાન
૨૦૮	૧	your self	yourself
૨૧૨	છેલ્લી	તફપતા	તફપતા
૨૧૩	છેલ્લેથી ૬મી	નાસિસસ	નાસિસસ
૨૨૪	૯	૨૨	૨૧
૨૨૭	૧	ખાલી જગા નકામી	ખાલી રહીછે.
૨૩૦	છેલ્લી	શ્રમ	શ્રમ
૨૩૧	૧૨	બેલાસ	બેલાસ
૨૩૮	૧	ક્રિયા	ક્રિયા
૨૪૩	અંગ્રેજી ભાગ, પં. ૩	appearouce	apperance
૨૪૩	છેલ્લેથી ૬ઠ્ઠી	breach	breath
૨૪૬	૧૪	લાગેછે. પછી નીચેનું વાક્ય ઉમેરો:— એ કૃત્ય અમર્યાદ જેવું લાગેછે.	
૨૪૮	૭	કતા	ક તા

૨૪૮	૮	કૂલિતાય	કૂલિતાય
૨૫૩	છેલ્લેથી ૧૨મી	ઉત્તજક	ઉત્તજક
માર્ગિનરપક ની નોંધ,			
પં. ૨	સંબંધ	સંબંધ	

ટીપ:—ઉપરની શુદ્ધિયો ઉપરાંત બીજી સામાન્ય રૂપે નોંધું.

બહેલું, પહેલું, ડોળ, ખેચવું, પહોચવું, બેઠક, પેસવું, સોંપવું, કોણ, હેરે હેર, ઇત્યાદિમાં અવળી માત્રાઓ ના હોય ત્યાં માની લેવી.

તેમ જ વિશેષ નામના આઘાક્ષરો બ્લેકટાઇમાં ના હોય તો તે માની લેવા. નહિં, અહિં, જેવા શબ્દોમાં અનુસ્વાર દાખલ કરી લેવું.

INDEX.

- Actor's Art, 8, 10, 122,
 132, 133, 151, 251,
 257, 268.
 Art of Acting, the, 133,
 231, 239.
 As you Like It, 212
 Asiatic Review, the, 26n
 Auditorium, 68
 Barclay F.L. (Miss) 246
 Ben Johnson, 62
 Bellars, 7, 14n, 139
 Bill of the Play, 77
 Book of Job, 23, 186
 Buskin, 58
 Clown, 55
 Comedy, 58
 Cothurnus, 58
 Coryphocus, 50
 Cunei, 69
 Curtain, The, 71
 Devil, 55
 Dramatic Art & Lit.,
 The, 16, 20, 259
 Encyclopaedia Brittanica,
 13, 213
 ,, Chambers, 35
 Fall of Tarquin, 159
 Feast of Fools, 41
 Feast of the Ass, 41
 Fine Arts, 7, 14n, 139,
 189
 Fool, 55
 Fortnightly Review, The,
 61n, 213, 222
 Hammerton, 8
 Hamlet, 48
 Henry V, 62
 History of Indian
 Literature, 25, 39
 Holmes O.W. 302n
 Imperial Gazetteer, 22n
 Indian Wisdom, 23, 30
 James Welch, 8
 Jodella, 42
 Justice, 55
 King Lear, 55
 King John, 146
 Lady of Lyons The, 130
 Langa, 184
 Literary Drama, 6
 Macdonell A.A. 29n
 Mac Ready 128, 133 185

- Mansfield Park, 162
 Marionette, 45n
 Mask, 57
 Masque, 59
 Master of Revels, 61
 Master of Faces, 145
 Merchant of Venice, 3
 Middle comedy, 51
 Miracles, 71
 Mock Doctor, The, 195
 Oligarchy, 51
 Opera, 16n
 Orchestra, 16n 69
 Palamon and Arcite, 213
 Paradoxe sur le come-
 dien, 137
 Paris Conservatoire, 133
 Passion plays, 41
 Percy Fitz Gerald, 133
 Pliny, 70
 Præcinctio, 69
 Prologue, 43
 Proxeniū, 69
 Pulpitum, 70
 Puppet shows, 45
 Punch & Judy, 45
 Rejected Addresses,
 124, 203, 214
 Revels, 61
 Rise of the Drama, The,
 99n, 108
 Rosary, The, 246
 Sapiēce, 55
 Saturnalia, 41
 Scena, 59
 Schlegel, 15, 19, 20, 57,
 258, 274, 278, 280, 290
 Shakespearean
 Commentaries, 14
 Siparium, 59
 Sully, R. 149
 Stopes C. C., 61n
 Susarian, 67,
 Tarleton, 54n
 Theatre, The, 71
 Times of India, The, 71
 Transactions of the
 Ninth International
 Congress of Oriental-
 sts, 26n
 Vice, 55
 Walter Pollock, 137
 What is Art?, 9

સૂચિ (ગુજરાતી)

અખો, ૪૫

અણ્ણ કિર્લોસ્કર, ૧૧૧

અભિનયકલા

—માં હાલની આપણી સ્થિતિ, ૩

—એટલે અનુકરણની કળા, ૭

—પરલક્ષી તેમ જ આત્મલક્ષી, ૧૦

—કે નાટ્યકલાનું મૂળ

માનવસ્વભાવમાં, ૧૯

અનુકરણમાં, ૧૯, ૧૨૨

—નો સર્વત્ર સ્વતંત્ર ઉદ્ભવ, ૨૧

—ને બાધક તત્ત્વો, ૨૨

—પ્રાચીન ઈજિપ્ટમાં, ૨૧, ૪૧

—ઈટ્લસ્કનોમાં, ૨૧

—અરબસ્તાનમાં, ૨૧, ૨૪

—ઈરાનમાં, ૨૧

—ક્રિશ્ચન ધર્મમાં, ૨૧, ૨૨

—ગ્રીસમાં, ૨૧, ૨૨, ૨૩

રોમમાં, ૨૧ ૨૨

—દક્ષિણ સમુદ્રના ટાપુમાં,

૨૧, ૪૧

—મુસલમાની ધર્મમાં, ૨૨

—ચીનમાં, ૨૨

—જાપાનમાં, ૨૨

—એટિકામાં, ૨૩

—સ્પેનમાં, ૨૩, ૪૨

—પોર્ચુગલમાં, ૨૩

—ઇટલીમાં, ૨૩, ૪૨

—જર્મનીમાં, ૨૩ ૪૨

—સેમેટિક પ્રજામાં, ૨૪

—ચલુદીઓમાં, ૨૪

—ફ્રાન્સમાં, ૪૨

—પેરમાં, ૩૧

—ના ભારતખંડમાં અસ્તિત્વનો
સમયનિર્ણય, ૩૩

—માં અંગવિક્ષેપ ને વદનાભિનય
ગ્રીસમાં, ૬૫

શેકસપીઅરના કાળમાં,
૬૬

પ્રાચીન ભારતમાં, ૬૭

અર્વાચીન યુરોપમાં, ૬૭

—નાં કલાસ્વરૂપનાં અંગો

સ્વાભાવિકતા, ૧૨૫-૨૭

ઊર્મિવશતા, ૧૨૮-૩૧

છાયા, ૧૩૪-૩૬

વિલક્ષણતા, ૧૩૬

શક્તિવિસ્તાર, ૧૩૬

તદ્રૂપાનુભવ, ૧૩૭-૧૬૧

અભ્યાસ, પાત્ર સ્વભાવનો,

૧૬૨, બાહ્ય સૃષ્ટિનો ૧૬૭

નાનારૂપતા, ૧૭૨

તદ્દ્રુપવેશ, ૧૭૩
 અંગવિક્ષેપ, પુરોગામી,
 -૧૭૬,-ની સ્તબ્ધતા ૧૭૭
 -નો મિતોપયોગ ૧૭૮,-
 -નો નિગ્રહ ૧૮૧,-
 -ની યોગ્યતા ૧૮૧,-માં
 લાલિત્ય ૧૮૬,-માં ગૌરવ
 ૧૮૬
 અંગકસરત, ૧૮૭
 નૃત્ય, ૧૮૭
 મુખચર્ચા, ૧૮૭
 વિરામ, ૧૯૩-૧૯૫
 નયનાભિનય, ૨૦૦
 સ્વરધટના, ૨૦૧
 સંચલન, ૨૦૨
 અકિંચિત્કર સ્થિતિ, ૨૦૩
 —નો અન્યરંજન એ હેતુ, ૨૪૨
 —માં સદાચાર, ૨૫૦
 —ગૌણપાત્રનો, ૨૩૦
 —માં ભાષણકળા, ૨૩૩-૪૧
 —નો ઇતિહાસ, ૧૯-૨૪
 —માં મૂકાભિનય, ૪૧
 અભિનવશુભાચાર્ય, ૧૪૨
 અર્વિંગ, હેત્રી (સર), ૧૫૫, ૧૬૨,
 ૧૭૩, ૧૯૦, ૨૫૭
 અલહરીરી, ૨૪
 અશોક, ૩૦
 અશ્રુમતી નાટક, ૩, ૨૧૦

આણંદશંકર ધ્રુવ, ૩૦
 આચાર્ય, મિ., ૧૪૫
 આમુખ-જુઓ પ્રસ્તાવના
 આહાસ્યકરણ, ૫૬
 ઇન્દ્રજિતાખ્યાન, ૬૪
 ઇન્દ્રસભા, ૭૭
 ઇલિઝાબેથ, ૬૧
 ઉખાણાસંગ્રહ, ૯૯
 ઉર્વશી, ૧૪૪
 એડમંડ કીન, ૧૫૯, ૨૫૧, ૨૫૬
 એડોલ્ફ નાઝિરિટ, ૨૪૮
 એરિસ્ટોટલ, ૮, ૧૨૫
 એલ્ફિન્સ્ટન કોલેજ, ૪
 એલન ટેરી (મિસ), ૧૪૦, ૧૭૩
 ઓથેલો, ૪
 ઓસ્ટન (મિસ), ૧૬૨
 અંકસંખ્યા
 શોકસંપીઞ્ચરમાં, ૪૨
 ભરતખંડમાં, ૪૨
 શ્રીસમાં, ૪૨
 કરુણરસ નાટકમાં, ૪૨
 એડર્સન (મિસ), ૨૦૩
 કન્હે (ભાંડ), ૨૯૭
 કપૂરમંજરી, ૯૮, ૨૨૫
 કલગીવાળા, ૧૧૭
 કલહકન્દલ, ૬૭, ૧૭૨
 કલા,
 સ્વયંભૂ, ૧૩૮-૧૪૧

અભ્યાસજન્ય, ૧૩૮-૧૪૧
 કાન્તા, ૪૪, ૨૮૮
 કાલિદાસ, ૧૮
 કાવ્યપ્રકાશ, ૧૪૨
 કાશીનાથ તેલંગ, ૧૦૭
 કુક (કેપ્ટન), ૪૧
 કુશીલવ, ૨૫
 કેપુશરો ન. કાબરાજી, ૧૦૫
 કેન્ડલ (મિસિસ), ૧૭, ૨૪૯
 કલેધરાન, ૧૭૭
 કેશવલાલ ધ્રુવ (દિ. બ.), ૨૦૬
 કોકલીન (મોસ્ચર), ૧૬૪
 કોકરેન (મિસ), ૧૪૦ રૂ.
 કવુધન, ૧૮૪
 ગડી, ૧૪૯
 ગિઝો, ૧૪૧, ૧૫૦
 ગુજરાત કોલેજ, ૪
 ગુલ બ સુનોવર ચેહ કર્દ, ૧૦૫
 ગૌરિક, ૧૪૫
 ગાત (મોં), ૧૯૩
 ગાલ્ડસ્મિથ, ૧૭૭
 ગાવધનરામભાષ, ૩૦
 ગંધર્વો, ૨૮૯
 છાન્દોગ્યોપનિષદ, ૨૬
 જયકુમારીવિજયનો રચનાસમય,
 ૭૮
 જયાજયન્ત, ૨૮૮ રૂ.
 જર્વાઇનસ (ડો.), ૧૪, ૨૧૯,
 ૨૬૪, ૨૭૧, ૨૯૦

જલમંડપિકા ૪૫ રૂ.
 જવનિકા ૩૯
 જસમાખેલન ૨૮૪
 જુલિયન ૪૧
 જૂહુ ૫૫
 જેમ્સ, ખુલો ૭૭
 જોન્સન ૧૩૭
 જોર્જ એલિયટ ૧૯૩
 ટાલ્મા, ૧૪૯, ૧૫૬, ૧૯૧
 ટેટ્ટાલ્જિની (માદામ) ૧૪૮, ૨૫૨
 ટેમરલેન, ૧૪૬
 ટેનિસન, ૨૪૧
 ડટન કુક, ૨૬૮
 ડાયોનિશિયન ઉત્સવ, ૬૮
 ડાલાભાર્ષ ધોળજા, ૧૦૭
 " ની કંપની, ૩, ૪
 ડિડેરો, ૧૩૭
 ડયૂપોં વર્નો (મોં). ૧૭૮
 ડેકન કોલેજ, ૪
 ડેડ, ૧૯૯
 ડંડી ટેલીગ્રાફ, ૧૪૪
 તરગાળા, ૯૯
 તૈત્તિરીય આલ્ફા, ૨૬
 થેરિપસ, ૪૯
 દયાશંકર (રા.), ૨૮૭
 દલપતરામ, કવિ, ૧૦૪, ૨૮૮
 દક્ષિણી નાટકમંડળી, ૨
 —નું સ્વરૂપ, ૧૦૨-૧૦૩

—માંની અવાસ્તવિકતા, ૨૧૮;
અને અતિવાસ્તવિકતા, ૨૧૯

દૃશ્યસામગ્રી

—પ્રાચીન ગ્રીસમાં, ૫૯

— „ રોમમાં, કરુણુરસ-
પ્રધાન માટે, ૬૦, સુખ-
પ્રધાન માટે ૬૦, Satyric
માટે, ૬૦

—ઇંગ્લાંડમાં, ૬૧

—Masquesમાં, ૬૨

—પ્રાચીન ભારતમાં, ૬૩

—ચીનમાં, ૬૪

—જાપાનમાં, ૬૪

ધ્રુવે, ૨૪૮

નદ્ધ ધાતુ, ૨૫

નટ

—ની સર્જનશક્તિ, ૧૧, ૧૨

—ની સંખ્યા, ઐટિક કરુણુ-
રસ નાટકમાં, ૪૩, ભરત-
ખંડમાં, ૪૩, ચરોપમાં,
૪૩

—ની જનસમાજમાં પદવી,
પ્રાચીન ગ્રીસમાં, સંમાન-
પાત્ર, ૮૭
રોમમાં, અયોગ્ય, ૮૭
ઇલિઝાબેથના સમયમાં
ઇંગ્લાંડમાં, ૮૭-૮૮
પ્રાચીન ભારતખંડમાં,

૮૮-૯૦

ચીનમાં, ૯૦

જાપાનમાં, ૯૦

તામિલમાં, ૯૦

પંજાબમાં, ૯૧

સિંધમાં, ૯૧

બંગાળામાં, ૯૧

—ની ધનપ્રાપ્તિ, ૯૬

—ધંધાધારી, ૨૭૦

—કલાપ્રિય, ૨૭૦

નટસૂત્ર, ૨૫, ૨૬

નટસૂત્ર, ભરતનાં, ૨૯

નન્દિભરત, ૨૮

નાગાનન્દ, ૩૩, ૨૨૫ ફ

નાચ્યા, ૫૬

નાટક

—અને અભિનયનો સંબંધ,
૬-૧૮

—પ્રાચીન ભારતખંડમાં, ૨૫

—ભારતીય ઉપર ગ્રીક નાટક-
ની અસર, ૩૫-૩૮

—નું કાલમાન, ગ્રીસમાં, ૫૬
ચીનમાં, ૫૬, જાપાનમાં ૫૬,
સંસ્કૃત નાટકમાં, ૫૬, હાલ,
૫૬

—ના પ્રકાર, ચીનમાં, ૭૪

—નું સમાપન, ૭૫

—ના વૃત્તાન્તનું સ્વરૂપસૂચન,

- ૭૭ સંસ્કૃત નાટકમાં, ૮૦,
ગ્રીસમાં, ૮૦ દક્ષિણ નાટક-
મંડળીમાં, ૮૦, આધુનિક
ગુર્જર રંગભૂમિમાં, ૮૧
—માં નીતિ, ચીનમાં, ૮૪,
જાપાનમાં, ૮૫, પ્રાચીન
ભારતખંડમાં, ૮૫, અંગ્રેજી
નાટકોમાં, ૮૫, હાલનાં
ગુર્જર નાટકોમાં, ૮૬, પ્રાચીન
ગ્રીક નાટકમાં, ૮૬
—વિશે પ્રતિબંધ, યુરોપમાં,
૮૬, બૌદ્ધ કાળમાં, ૮૬.
—મહારાષ્ટ્રમાં, ૧૧૧
—તામિલમાં, ૧૧૨
—પંજાબમાં,
રામલીલા, ૧૧૩
સાંગ, ૧૧૩
—સિંધીમાં ૧૧૩-૧૧૪
મસ્કરા, ૧૨૪
નાચા, ૧૧૪
ભક્ત, ૧૧૪
રાસતરી, ૧૧૪,
—બંગાળીમાં,
યાત્રા, ૧૧૬
પંચાલી, ૧૧૬
તર્જો, ૧૧૬, ૧૧૭
તુરાવાળા, ૧૧૭
કલગીવાળા, ૧૧૭

- નું અન્તર્ગત સૂત્ર, ૨૧૦
—માં પદ્ય, ૨૭૩-૨૭૮
—માં સંગીત, ૨૭૮-૮૬
નાટકગૃહ
—ગ્રીસમાં, ૬૭-૬૯
—એશિયા માઇનોરમાં, ૬૮
—રોમન લોકોમાં, ૭૦
—ઇંગ્લાંડમાં, ૭૧
—પ્રાચીન ભારતખંડમાં, ૭૨
નાટ્યકલા (જુઓ અભિનયકલા)
નાન્દી, ૪૩
નારદ, ૨૬
નાર્સિસસ, ૨૧૩
નીલકંઠ પંડિત, ૪૫ ફૂ
નર્મદાશંકર કવિ, ૪૪, ૧૦૬
પરશુરામ પંત તાત્યા, ૧૧૦
પવાડા, ૧૨૧
પાણિનિ, ૨૫-૨૬
પારસી મંડળીઓ, ૧૦૫
પૂર્વોપરપરિમાણ, ૬૦
પેલોપોનિશિયન લઢાઈ, ૫૧
પોમ્પીઅસ મેગ્નસ, ૬૦
પોશાક
—ગ્રીક નાટકમાં, ૫૭
—પ્રાચીન ભારતીય નાટકમાં,
૫૮
—ફ્રાન્સમાં, ૫૮
—ઇંગ્લાંડમાં, ૫૮

—માં ઔચિત્ય, ૨૨૮
 પ્રચંડપાણ્ડવ, ૨૨૪ ફ
 પ્રસ્તાવના કે આમુખ
 —પ્રાચીન ભારતખંડમાં, ૪૩
 —આધુનિક ગુજરાતી નાટકમાં,
 ૪૪
 —જયકુમારીવિજયમાં, ૪૪
 પ્રસ્લાદાખ્યાન, ૬૪
 પ્રાકૃતપ્રભાકર, ૧૦૯ ફ
 પ્રાચીન ભારતનું જ્યોતિષ, ૩૪
 પ્રિયદર્શિકા, ૨૭ ફ, ૫૮, ૧૭૩
 પ્રેમાનન્દનાં આખ્યાન, ૧૦૯
 „ મનાવાયેલાં નાટકો વિશે
 શંકા, ૮૦
 ફિલિસ હિલ (મિસ), ૧૪૭
 ફેનિલો, ૧૮૧
 અએજ, ૬૬, ૭૧
 બીરબોલ દ્રી (મિ.), ૧૪૭, ૧૫૦
 બુદ્ધિપ્રકાશ, ૨૯ ફ
 બેકસ, ૫૦, ૫૮
 બેટર્ટન, ૧૪૫
 બેનકોફ્ટ (મિસિસ), ૧૫૭
 બેન જોન્સન, ૧૧૬
 બેલ્વલકર, ૨૯ ફ, ૪૦ ફ
 બેલાર્સ, ૨૩૦, ૨૩૨, ૨૩૩, ૩૦૦
 બૌદ્ધ ગ્રન્થો, ૨૬
 બેડમેન પામર (મિસિસ), ૧૪૪
 બ્રિટિશ મ્યુઝિયમ, ૬૧

ભારતમુનિ, ૨૮, ૨૯
 ભારત નાટ્યશાસ્ત્ર, ૨૬, ૨૮, ૨૯,
 ૩૭
 ભવલ નરપતિ, ૨૭
 ભવભૂતિ, ૩૩,
 ભવાઈના ખેલ, ૯૮
 ભવાઈ, નવીન નાટક પ્રકાર નથી
 ૧૦૦
 ભવૈયાની વ્યુત્પત્તિ, ૯૮-૯૯
 ભાણુ, ૩૯
 ભાંડપરિહાસ, ૪૧
 ભાણ્ડારકર (ડૉ.), ૧૦૭
 ‘ભાવ’ ની વ્યુત્પત્તિ, ૧૧-૧૨
 મકામત, ૨૪
 મણિલાલ ન. દ્વિવેદી, ૪૪
 મમ્મટ, ૧૪૨
 મરાઠી આખ્યાનો, ૫૦
 મહીપતરામ રૂપરામ (રા. સા.),
 ૧૦૧
 માર્સ (માદામ), ૨૦૯
 માલિખાન (માદામ), ૨૪૭
 મૃચ્છકટિક, ૩૦
 મુદ્રારાક્ષસ, ૩૩
 મેકબેથ, ૫૫
 મેકરેડી, ૨૦૦
 મેથિસન લેંગ, ૧૯૬
 મોલે, ૧૪૯
 યવની, ૩૯

રણુછોડભાઈ, ૧૦૬
 રતનાવલી, ૩૩
 રાઈનો પર્વત, ૨૮૮ ફૂ
 રાસધારી, ૧૦૧
 રિચર્ડ ઓડવર્ડ, ૨૧૩
 રિસ્ટોરી (માદામ), ૨૨૧
 રૂપોપજીવન, ૪૫ ફૂ
 રૈનિયર, ૨૦૬, ૨૦૮
 રોમિયો અને જૂલિયેટ, ૨૧૧
 રંગલો, ૫૫
 રંગભૂમિ,
 —અને સ્ત્રીઓ, ૨૬૩૪૨૬૯
 —આધુનિક-નાં દૂષણો, ૨૯૦
 લક્ષ્મીનાટક, ૧૦૪
 લક્ષ્મીસ્વયંવર, ૧૪૪
 લા બ્લાશ, ૧૯૯
 લાયોનેલ ઓ (મિ), ૧૪૭
 લાલો મનસુખો, ૫૫
 લેમ્મ, વ્યાર્સ, ૧૯૮
 લ્યુઇસ, ૧૪૨, ૧૬૦, ૧૮૧,
 ૧૯૬, ૨૩૮
 વસન્ત સ્મારક ગ્રન્થ, ૩૦
 વાજસનેયી સંહિતા, ૨૬
 વાલ્સામગ્રી
 —કાબરાજીની મંડળીમાં, ૫૧
 —નર્મદાશંકરનીમાં, ૫૧
 —રણુછોડભાઈનીમાં, ૫૧
 —તામિલ નાટકોમાં, ૫૧

—સિંધી નાટકોમાં, ૫૧
 —ખંગાળી નાટકોમાં, ૫૧
 —યાત્રામાં, ૫૧
 —પ્રાચીન ભારતીય નાટકોમાં,
 ૫૨
 —ભવાઈમાં, ૫૨
 —ખંગાળી નાટકની નવી
 ઓર્કેસ્ટ્રા, ૫૨
 વિક્રમેર્વશીય, ૨૦૫
 વિદૂષક
 —ગ્રીક નાટકોમાં ૫૩
 —સંસ્કૃત નાટકોમાં, ૫૩
 —અર્વાચીન ગુજરાતી નાટકો-
 માં, ૫૩
 —જૂનાં મરાઠી નાટકોમાં, ૫૩
 —ઈંગ્લાંડમાં, શેક્સપીયર પૂર્વે, ૫૪ફૂ
 —ભવાઈમાં, ૫૫
 —રાસધારીમાં, ૫૫
 —શેક્સપીયરનાં નાટકમાં, ૫૫
 —યૂરોપમાં, ૫૫
 —તામિલ નાટકોમાં, ૫૬
 —સિન્ધમાં, ૫૬
 —ખંગાળી નાટકોમાં, ૫૬
 વિદ્વશાલભંજિકા, ૨૨૫ ફૂ
 વિષુધવિજય, ૩
 વિષ્ણુપંત ભાવે, ૧૧૧
 વીરભદ્રાખ્યાન, ૧૫૩
 વૃષલિયમ્સ, મોનિયર, ૨૩, ૩૦.

૩૧, ૩૫
 વુધ્સન, બેરેટ, ૧૪૭, ૧૫૧
 વુધ્સ, (મિ.) ૧૪૦
 વેણીસંહાર, ૨૨૪ ફ
 વોગ્નર, ૨૮૨
 વોગ્નર (ડો.), ૧૩૨
 વોલ્ટર, ૧૮૫
 શતપથ બ્રાહ્મણ, ૨૫
 શાકુન્તલ, ૨૯ ફ
 શિલાલી, ૨૫
 શૈલૂષ, ૨૯ ફ
 શંકર મોરોપંત રાનડે, ૧૧૧
 સરસ્વતીચન્દ્ર, ૩૦
 સારશાકુન્તલ, ૧૦૬
 સારડો (મિ.) ૨૨૧
 સાહિત્યસભા, ૧
 સિડ્-સ (મિસિસ), ૧૪૫-૪૬,
 ૧૫૪
 સિંધ કોલેજ, ૪
 સુદર્શન, ૨૯૬
 સૂત્રધાર, ૨
 —નું કાર્ય, ૪૪
 —ના નામની પ્રાપ્તિ, ૪૬
 —ની વ્યુત્પત્તિ, ૪૬ ફ
 —સ્થાપકથી ભિન્ન. ૪૭
 —ની ગ્રીક કોરસ બેડે સર-
 ખામણી ૪૮
 —ની વાઘસામગ્રી, ૫૦

સૈમસન, ૧૩૩
 સેરા બર્નહાર્ટ (માદામ), ૧૪૭
 ૨૨૧
 સૌગ ઓફ સૌલોમન, ૨૪
 સોનાના મૂલની ખુરશદ, ૧૦૫
 સોલી, ૧૪૯-૫૦, ૧૬૪, ૧૭૦,
 ૧૭૮, ૧૯૨, ૨૦૭, ૨૩૮
 સૌન્દર્યતત્ત્વ વિશે બે મત, ૮
 સંગીત શાકુન્તલ, ૧૧૧
 સંગીત સૌભદ્ર, ૧૧૧
 સંગીત, પ્રયોજિત, ૧૪
 સંગીત નાટક (opera) ૧૬ ફ
 સ્ટેન કોનો, ૪૭
 સ્ત્રીબોધ, ૨૧૬
 સ્ત્રીવેશમાં સ્ત્રીઓ, ૯૧-૯૫
 સ્વિફ્ટ, ૧
 હરજીલો, ૧૭૩
 હરિશ્ચંદ્ર નાટક, ૧૭૫
 હરિલાલ, હ. ધ્રુવ, ૨૬, ૨૭, ૩૭,
 ૩૯૮, ૯૯, ૧૦૮
 હસન હુસેન, ૪૧
 હામમીયસ, ૬૮
 હેમ્લેટ, ૧૦, ૫૫, ૧૬૫, ૧૬૬,
 ૧૮૩-૮૪, ૧૯૧
 હેલન ક્રોસિટ, (મિસ), ૧૩૦,
 ૧૪૮
 હોરેસ, ૪૩
 યાનોદય નાટક; ૧૦૯

